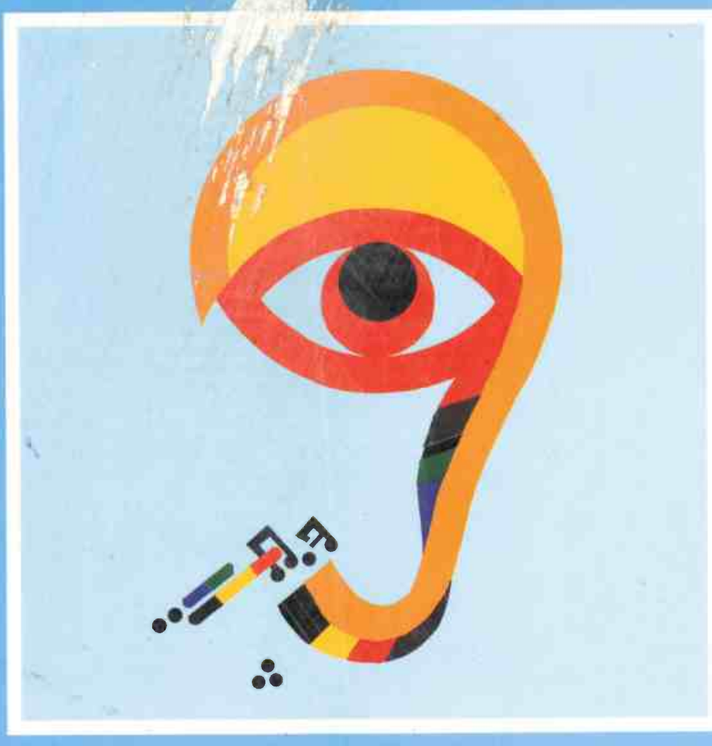
سلسلة 8 الندوات

اغادير من 21 الى 25 اكتوبر 1988

الملتقى العربي الاول للابداع الادبي والفني



دراسات
مداخلات
شهادات

منشورات المجلس القومي للثقافة العربية

الملتقى العربي الاول للابداع الادبي والفني

دراسات
محاضرات
شهادات

حسن يوسف الكويتي

الطبعة الأولى
1993 م

4 مكرر شارع فرنسا ـ أكدال
الرباط ـ المملكة المغربية
هاتف: 77052 77059 77065 78631
فاكس: 74139 ـ تلكس: 32656

تقـديــم

يضم هذا الكتاب أعمال الملتقى العربي الأول للإبداع الأدبي والفني، المنعقد باغادير من 21 إلى 25 أكتوبر.

و إن أهمية هذا الملتقى لتبدو من ناحيتين: إحداهما تتمثل في موضوع الملتقى، ألا وهو الإبداع والهوية... فهذا الربط بالنسبة للمثقف العربي بين الإبداع من جهة، والهوية القومية العربية من جهة أخرى، بقدر ما يؤكد حقيقة وعمق الخط الفكري للمجلس القومي للثقافة العربية، فإنه يمثل كذلك المقولة الأولية، أو إن شئت، المبدأ الأول الذي لا يمكن أن يصدر بدونه إبداع. والتميز والتفرد الإبداعين، لا يمكن أن يتما أو يكون لهما وجود في غياب هذا الانتماء الحضاري العربي، الذي يتمثل التزاماً طوعياً مسبقاً بقضايا المجتمع العربي التواق إلى التحرر والتطور؛ و إنه بعبارة أخرى وعي المبدع العربي لذاته وفنه ومحيطه.

ومهما اختلفت مجالات وأشكال الإبداع، ومهما تعددت وسائل التعبير لدى المبدعين، فإن الهوية تبقى المنبع الثر لكل فعالية فنية وأدبية لديهم، باعتبارها تمثل الطابع المتفرد لكل منهم على أرضية التشابه؛ والمختلف في نطاق المألوف.

أما الناحية الثانية التي تتبدى منها أهمية هذا الملتقى، فهي نوعية المشاركين، بالاضافة إلى الكم.

لقد التأم جمع بلغ حوالي المائتين من المثقفين والمبدعين العرب، من مفكرين منظِّرين في مجالات الثقافة الانسانية وروائيين وقاصين، ومن فنانين تشكيليين ومن رجال المسرح والسينما، من ممثلين وكتاب ومخرجين ونقاد... إلى درجة قيل فيها عن

حق، إنه حلم تحقق... ويعني ذلك أن هذا الملتقى تجاوز عن قصد تلك الجزر المصطنعة المعزولة التي تخلقها التكتلات المحدودة للروابط والجمعيات والاتحادات، التي تضم المنتمين إلى كل فن على حدة، وبذلك فانه قد فتح حواراً مباشراً عفوياً واعياً، بين قطاعات لم يتح لها من قبل هذا الحوار، ولا كان وارداً بالتصور.

والمجلس القومي للثقافة العربية إذ يقدم أعمال هذا الملتقى من أوراق عمل، ومداخلات، ومناقشات، وشهادات إنما يقدم وثيقة تاريخية، لا غنى عنها في فهم مسيرة الإبداع العربي، وبذلك يكون وفيا لخطه الفكري الوحدي، ساعيا إلى خلق تقليد ثقافي فني، يجمع بين متعة اللقاء، وعمق الطرح، وديمقراطية الحوار.

ولا يسع المجلس القومي للثقافة العربية إلا أن يقدم اعتذاره مسبقا عن بعض النقص أو ما يبدو من ثغرات في بعض الاحاديث والمداخلات، والناتجة عن صعوبة عملية التفريغ من الكاسيت... والتي بذلت مع ذلك، غاية الجهد لتلافيها بالتصحيح المباشر من لدن أصحابها حيث أمكن ذلك، ونيابة عنهم حين تعذر الأمر.. هذا بالاضافة إلى أن هناك أحاديث جاءت عفوية بلغتها العادية واستقر الرأي على نشرها كما هي.

المجلس القومي للثقافة العربية ❁

الجلسة الاولى :
كلمات الافتتاح

الملتقى العربي الأول للإبداع الأدبي والفني

الجلسة الافتتاحية

الكلمات حسب التسلسل الآتي :

- مبارك ربيع
- محمد أحمد خلف الله
- رئيس المجلس البلدي لمدينة أغادير
- وزير الثقافة المغربي
- الأمين العام للمجلس القومي للثقافة العربية

كلمة الدكتور مبارك ربيع

بسم الله الرحمن الرحيم

السيد الوزير ـ أصحاب السعادة، أيها الإخوة من الفنانين والأدباء والمفكرين العرب. السلام عليكم ورحمة الله.

يسعدنا في هذا اليوم الأغر أن نفتتح هذا الملتقى الهام الذي تأتي أهميته من الجهود التي بذلت فيه، وهي جهود و إن كانت متواضعة لكنها سخرت لهدف عظيم جليل يجمع بين العرب من الخليج إلى المحيط. فأهمية هذا الملتقى ليست في الحوار الذي سيكون هاما، ولا في القضايا التي ستطرح والتي لا ننتظر أن يوجد لها حل، لأن قضايا الأدب والإبداع ليس لها حل ولكنها معاناة.

* * *

.. ولكن العزيمة التي تهدف إلى تحقيق مثل هذا الملتقى و إلى مثل هذا اللقاء، تنبع عن هدفها وظلت تعمل بمضاء رغم الصعوبات.

إن الجهات التي تنظم هذا الملتقى جهات متواضعة، وسائلها متواضعة وتعمل بكل تكامل وتعمل بنفس الوقت بروح التطوع. ولاشك أن هذا الملتقى في جانبه التنظيمي قد يكون فيه بعض الخلل ولكنه ملتقى أول، يهدف إلى أن نؤسس به ومن خلاله ملتقيات أخرى في أقطار عربية أخرى.

وفي هذه المدينة المضيافة بالذات التي ترحب بنا عندما تحتضننا، نقدر جهود العاملين من أبنائها، ونقدر تضحياتهم ونقدر أيضا ما بذلوه من جهود في سبيل هذا الملتقى.

أيها الاخوة،

نبدأ هذا الحفل البهيج ونعطي الكلمة للدكتور محمد أحمد خلف الله رئيس المجلس القومي للثقافة العربية.

كلمة الدكتور محمد أحمد خلف الله

أيها السادة

باسم الله نفتتح هذا الملتقى، وأود أن يكون تشريفكم لنا فيه معنى جديد وهو إضافة جديدة للعمل الثقافي الذي يقوم به المجلس القومي للثقافة العربية. وفي هذا الملتقى نود أن نشير إلى الصعاب التي لاقيناها حتى اهتدينا إلى أن يكون مقرّ المجلس في مدينة الرباط.

لقد نشأ المجلس في باريس واتفقنا على أن تكون اجتماعات المجلس في العواصم العربية، إلى أن يكون لنا مقر دائم في مدينة عربية، فكرنا أول الأمر في تونس لنكون إلى جانب المنظمة العربية للتربية والثقافة، أو إلى جانب الأخ محيي الدين صابر، ولكننا فشلنا في ذلك، فحكومة تونس في تلك الأيام لم ترحب بأن تكون تونس مقرا للمجلس القومي. وفي اجتماع من اجتماعات المجلس القومي بمدينة الرباط نما إلى سمع العاهل المغربي إلى أننا نبحث عن مقرّ فتفضل وأذن بأن تكون مدينة الرباط هي المستقر والمقام لهذا المجلس. ومن هنا نتقدم إليه بالشكر مرة ثانية، إذ شكرناه في ذلك الوقت. ولا ننسى ونحن هنا في ضيافة المملكة المغربية أن نذكر لإخواننا من أعضاء المجلس البلدي لمدينة أغادير الفضل كل الفضل بأنهم ساعدوا مساعدة يشكرون عليها. فلهم منا جزيل الشكر.

أما أنتم أيها السادة فالعمل عملكم، أنتم الذين ستضيفون جديدا إلى المجلس القومي للثقافة العربية ونحن نذكر دائما أن الذين يلقون الضوء أيام الظلام ويبصّرون الناس أيام الجهل إنما هم رجال الثقافة، وهم بإبداعهم هذا يرسمون طريق المستقبل للمجتمعات، فنحن ننتظر منكم في هذا الملتقى إضافة جديدة، تبصرنا بالخطوات التي نرجو أن نخطوها في سبيل إنماء الثقافة العربية وفي سبيل تحديد الهوية القومية للأمة العربية.

نشكركم جزيل الشكر، ونرجو أن تكونوا عند حسن الظن بكم، أو نرجو أن تستمروا دائما في إبداعكم، وأن يكون هذا الإبداع في إطار من تنمية الثقافة العربية ومن تحديد الهوية القومية، وشكرا لكم ألف شكر والسلام عليكم ورحمة الله.

كلمة رئيس المجلس البلدي لمدينة أكادير

بسم الله الرحمن الرحيم

- السيد الوزير
- السيد العامل (الكاتب العام)
- السيد رئيس المجلس القومي للثقافة العربية
- السيد الأمين العام للمجلس
- السيد المدير العام للمنظمة العربية للثقافة والتربية
- حضرات السيدات والسادة..

إسمحوا لي بادىء ذي بدء، أن أعبر عن شكري للإخوة المبدعين العرب، وعن امتناني لهم على ما تحملوه من مشاق السفر ليحلوا بيننا، ويبنوا معنا لحظات هذا الملتقى البهيج، **الملتقى العربي الأول للإبداع الأدبي والفني**، وإذ أعبر عن هذا الشكر باسم مدينة أكادير ومجلسها البلدي فإني أرحب بالإخوة المشاركين والمبدعين ترحيباً، أرجو أن تتحسسه مشاعرهم ومشاعرنا، وقبل أن تفوه به الألسنة أو تخطه الأقلام.. إنه ترحيب لا يعدو ان يجعلنا بالنسبة للاخوة المشاركين، بمثابة من سبق غيره إلى المكان فتعرف عليه قبلهم، فهو دليل ورائد لا يكذب أهله فأنتم، أنتم الأهل وسكان مدينتكم هذه، هم الرائد...

أيها الأخوة

إن هذه اللحظة وكل لحظات هذا الملتقى بالنسبة لي، ولزملائي أعضاء المجلس البلدي وسكان هذه المدينة، لحظة تاريخية، تضرب في أعماق الوجدان، تسابق الخيال، لا لأنها جمع حاشد أو تجربة كبيرة في الملتقيات.. والمؤتمرات أو الندوات..، ولكن لأنها تحقق بالفعل، وبالواقع الملموس امتداد الوطن الكبير، والتحامه من الخليج إلى المحيط.. وكما تأخذ هذه اللحظات دلالتها ومعانيها الكبيرة العميقة، من الامتداد واللقاء، فإنها

تأخذه أيضاً من لغة الإبداع وحوار المبدعين، ذلك أن تاريخ الأمم والمجتمعات يتشكل أساساً من لغة الإبداع وآثاره، ويستمر قائماً خالداً بلغة الإبداع وآثاره كذلك، وهو ما يمثل المفهوم الحقيقي للحضارة الإنسانية.

و إن هذه المدينة بالذات، هذه المدينة الفتية المنبعثة وهي رابضة على حافة الأطلس تداعب أمواج المحيط لتمثل إبداعاً أو مظهر إبداع، إبداع التحدي والبناء، إبداع الإرادة المستنيرة بالعقل والخيال المتفتح على المستقبل..

أيها السيدات والسادة

ليس من شأن هذه الكلمة الترحيبية ان تخوض في موضوع الملتقى من قريب أو بعيد، بل تؤكد فقط أن على هذه اللغات المتميزة المبدعة، أن تتوحد، أو ان عليها أن تتفاعل على الأصح ما دامت أصولها متفاعلة وما دامت آفاق التطور والتقدم أمامها توحي بالتفاعل، بل تفرضه فرضاً.

أيها الاخوة والاخوات

عندما تطرحون قضية الهوية القومية في الإبداع، فإنما تطرحون جوهر الإنسان، هذا الإنسان الذي يتميز بإبداعه، ويتميز كذلك بوعيه وبحريته وبهويته وبقيمتها وقيمته من خلالها ومن ثم يتميز بالبحث الدائب فيها وعنها.

أيها الاخوة والاخوات

إن المجلس البلدي لهذه المدينة، وهو يساهم في تنظيم هذا الملتقى، ليدرك تمام الإدراك، أن الشمل الثقافي والإبداعي والفكري عامة، يجب أن يسير بتواز كامل مع العمل الإجتماعي والسياسي لتنمية الإنسان وتكوين النشء، لصنع الأجيال الطموحة المتفتحة، وهو ما نعتقد أن هذا الملتقى يمثل إحدى لبناته.

وان المجلس القومي للثقافة العربية الذي بادر إلى فكرة هذا الملتقى، وأتاح فرصة التعاون من أجل إنجازه، ليقدم بذلك مثالاً يحتذى، يستحق عليه كله تنويه وتقدير.

و إذا كان المجلس البلدي لمدينة أكادير قد أنجز ملتقيات ومؤتمرات وندوات، وتعاون مع مؤسسات ومنظمات فإن إقامة هذا الملتقى، في نوعيته، والتعاون في إنجازه، كل ذلك يمثل حدثاً متميزاً يدعو إلى الاعتزاز، لما يدعو إلى التفاؤل بما يمكن أن تسفر عنه أعمال هذا الملتقى وآفاق العمل الجدي بين المؤسسات.

مرة أخرى نؤكد شكرنا للإخوة الذين استجابوا للمشاركة في هذا الملتقى ونرحب بهم في بلدهم، كما نشكر كل الحاضرين والمتتبعين ونرحب بهم.

والسلام عليكم.

كلمة السيد محمد بن عيسى
وزير الثقافة

- السيد الأمين العام للمجلس القومي للثقافة العربية
- أصحاب السعادة
- السادة المشاركون
- سيداتي ، سادتي

يطيب لي في بداية هذه الكلمة أن أعبر لكم عن عميق سعادتي وتأثري بحضوري معكم هذه الجلسة الإفتتاحية. كما يطيب لي أن أحييكم أجمل تحية، وأن أرحب بكم غاية الترحيب وأخلصه.

ويسعدني بالمناسبة أن أشيد بالمجلس القومي للثقافة العربية لاختياره الموفق لموضوع هذه الندوة. وأن أهنئه على نشاطه الوافر، ونبل أهدافه، وشرف غاياته.

وإنه لشرف عظيم أن تحظى المملكة المغربية باختياركم لها بعقد هذا الملتقى الذي يضم نخبة لامعة من مبدعين في الأقطار العربية الشقيقة، والذي يترجم بحق التقدير الذي يكنه المشاركون للمغرب، ويعكس في الوقت نفسه المكانة التي يتمتع بها كأرض للحوار وتبادل الرأي.

فإليكم جميعاً أتوجه بالشكر الخالص، كما أتمنى لضيوفنا الأعزاء مقاماً طيباً ببلدهم المغرب.

ولا يفوتني في هذا المقام وأنتم تجتمعون لدراسة قضايا الإبداع في الوطن العربي أن أشير إلى أن الإبداع العربي المتوج من خلال نجيب محفوظ ليحمل أكثر من دلالة في

حياتنا الثقافية، فهو إشعار بالالتفاتة التي بدأ يحظى بها الإبداع العربي، وهو إقرار بمكانة الثقافة العربية في عالمنا اليوم، واعتراف بقيمها ومستواها المتألق واحتفالنا مع مصر الشقيقة بهذا التكريم ليس سوى احتفال بالأدب العربي الذي فرض وجوده على الساحة العالمية.

حضرات السيدات والسادة

إن الموضوع الذي تجتمعون من أجل دراسته تحت شعار «قضايا الإبداع والهوية القومية» بقدر ما هو اختيار هادف ومدخل مناسب لإبداء الرأي والحوار في مسألة علاقة الهوية بالإبداع هو ـ دون شك ـ تحقيق لرغبة أكيدة في تحسيس المثقف العربي بالتزاماته القومية، وبناء مشروع ثقافي عربي في مجال الإبداع، وبلورة مدرسة عربية في مجالات الأدب والفن.

ولعلكم خير من يدرك أهمية هذه الغايات، وأبعادها القومية في عصر تعددت فيه التكتلات، وتنامت فيه التحديات، وتمكنت فيه بنيات ثقافية مغايرة من التغلغل في أنسجة الجسم الثقافي العربي مع محاولتها تنميط الثقافة العربية و إفراغها من مضامينها، و إفقادها لهويتها وشخصيتها الحضارية.

إن ازدياد الوعي بالتحديات الحضارية، وأساليب الاحتواء التي تفرزها تلك الأنساق الثقافية، لا ينبغي أن يدفعنا إلى توحيد الجهود فحسب، بل يحتم علينا تحديد إجراءات ضابطة لأشكال المجابهة الملائمة، والشروع في قراءة واعية متأنية لواقعنا الثقافي في متطلباته ومسؤولياته الفكرية. وليس هناك أنسب من تحديد هذه المسؤولية في بلورة مشروع ثقافي عربي يستجيب للرغبة العربية في إثبات الذات ومجابهة التحديات المطروحة.

غير أن المشروع الثقافي العربي إذا كان من طبيعته أن يتسم بالوضوح والتكامل، والقدرة على الحركة، واستيعاب الواقع العربي، فإنه ينبغي أن يكون مبنياً على أسس الانفتاح على العالم، والتفاعل مع العطاءات البناءة دونما إحساس بالضعف أو الدونية، إذ ليس الكشف عن الهوية مرادفاً للانغلاق. وتوحيد الذات لا ينفي الانفتاح ولا التفاعل مع الحضارات.

وفي هذا الصدد أيضاً يجب ان نشير وبكامل الصراحة إلى أنه لا يمكن لمشروع هادف للإبداع العربي أن يقوم في غياب الحرية وممارسة العمل الديمقراطي. فهما الوجهان السليمان لتوافر مناخ طبيعي للعمل الإبداعي. كما أنه لا يمكن النظر إلى المستقبل دون مراجعة الذات، واستفسار المراحل التي مرّ بها الإبداع العربي منذ الخمسينات والمليئة بالإجهاضات وصور القمع. كما لا يمكن التطلع إلى المستقبل واستشراف آفاقه دون خلق جو من الحوار و إقرار الحق في الاختلاف.

إن المسؤولية الثقافية متبادلة. إنها مسؤولية المؤسسات الحكومية، والمؤسسات غير الحكومية، بل هي مسؤولية المثقفين جميعاً. و إذا كان إيماننا في المغرب يقوم على الاعتراف بدور المؤسسات الثقافية غير الحكومية، والحق في الاختلاف في الرأي فهو يعكس في الوقت نفسه إيماننا بهذه المسؤولية المشتركة. إن وزارة الثقافة هي وزارة المغاربة جميعاً ومهمتها محددة أساساً في تأطير ودعم كل المبادرات المبدعة.

إن الهوية الثقافية سبيل إلى المستقبل وطريق إلى التكامل. و إن عالمنا المعاصر الذي بدأ يعي أهمية الهويات الثقافية لا يدفعنا إلى الاعتقاد بأنه في بداية القرن المقبل لسوف تصبح الهويات الثقافية هي التي تربط حدود الشعوب وليست الحدود السياسية كما هو الآن.

ويمكن القول كذلك أن التعددية لا تنفي الوحدة، فالثقافة العربية واحدة ويزيد في قوتها وعطائها أن يكون التنوع فيها مصدراً من مصادر خصوبتها. إن قدرة الإبداع العربي كامنة في تعدد الثقافات الفرعية العربية. فهناك مجهودات تبذل في جناح المغرب العربي الذي لا يتجزأ من الوطن العربي، كما أن هنالك مجهودات تبذل في مجموعة التضامن الخليجي وغيرها. وكل هذه المجهودات الفرعية ينبغي اعتبارها رافداً من روافد إغناء الوحدة الثقافية العربية.

وهنا أستحضر قولة سامية لجلالة الملك الحسن الثاني حفظه الله حول المغرب الذي وصفه جلالته بأنه مثل قطعة الفسيفساء ذات الألوان المختلفة، والأبعاد المختلفة، والأحجام المختلفة، لكنها في اختلافاتها وتنوعها تكون وحدة فنية متكاملة. وما يصدق على المغرب يصدق على العالم العربي جميعه.

حضرات السيدات والسادة

لا شك أن مداخلاتكم ومناقشاتكم في إطار هذا الملتقى ستنصب على وجوه الإبداع العربي أدباً وفناً. ستناقشون قضايا الإبداع الأدبي والمسرحي والتشكيلي والسينمائي. وستناقشون القضايا المتعلقة بمجال الأغنية وفنون العمارة وغيرها. ستتحاورون في كل ذلك انطلاقاً من شرح مسألة الهوية وصلتها بالماضي وعلاقتها بالمستقبل. ولي اليقين بأنكم ستجعلون من مسؤولية الإبداع وشرف الانتماء قضيتكم الأولى.

إن الإبداع الحقيقي لا ينفصل عن انتمائه، وحينما أقول الانتماء فإني لا أقصد سوى الاتكاء على أرضية راسخة يَنبعث منها كل خصب فكري و إبداعي. والشعور بالانتماء ضرورة ملحة لتحسيس الذات بمجالها وشروطها: فحيث لا يكون هذا الشعور لا تكون هنالك مسؤولية شخصية تبصر الحس الجماعي و إيقاع الوجدان القومي.

وفي ختام هذه الكلمة لا يسعني إلا أن أرحب بكم مرة ثانية وأدعو لكم بالنجاح والتوفيق في أعمالكم.

كلمة أمين عام المجلس القومي للثقافة العربية

اخواتي العزيزات
إخواني الأعزاء

يسرني باسم المجلس القومي للثقافة العربية أن أرحب بكم أجمل ترحيب في هذا الملتقى العربي الأول للمبدعين من أدباء وفنانين.

إن المجلس القومي للثقافة العربية الذي يتشرف بدعوتكم اليوم متعاونا في ذلك مع ما تتيحه إمكانيات هذه المدينة من كرم الضيافة وما أبداه الأصدقاء في مجلسها البلدي من روح المشاركة والمسؤولية، والحرص على أن تحتضن مدينتهم هذا الملتقى، ليفخر اليوم بأن يتحقق هذا اللقاء الذي يجمع ولأول مرة قوى الإبداع من مختلف مجالات الأدب والفن، ومن مختلف الساحات العربية مشرقاً ومغرباً، تأكيداً وتعميقاً لكل الوشائج التي تجمع بيننا ليكون بإذن الله بداية مرحلة جديدة من التواصل والتلاحم واقتحام آفاق أكثر رحابة واتساعاً يتيحها لنا الجهد المشترك والعمل القومي الذي يتجاوز الطرح الإقليمي، ويرفض كل عوامل التمزق والتفرقة ويناضل بقوة الخلق والإبداع من أجل محوها و إزالتها.

وباسمكم جميعا نحيي جلالة الملك الحسن الثاني والشعب المغربي وقياداته الوطنية على حسن الإستضافة متمنين لهم المزيد من التقدم على طريق الوحدة وصنع التقدم.

لا شك أنكم تعرفون أن حضارة أية أمة إنما تقاس بقوة إبداعها وتفوق مبدعيها فلا مجال لتحقيق أي تقدم بعيدا عن تقدم الآداب والفنون وبعيدا عن الطاقات الخلاقة المبدعة التي تسهم في بناء الإنسان وتعبئة وجدانه بالمثل العليا وترسم الطريق الذي يوصله

الى غده الأبهى باعتبار أن المبدعين هم ضمير الأمة المعبر عن آمالها وطموحها.

ومن هنا جاء حرص المجلس القومي للثقافة العربية على إنشاء شعبة الإبداع الأدبي والفني لتعزيز توجهاته الفكرية والثقافية الأخرى وليكون أول أعمال هذه الشعبة إقامة الملتقى العربي للإبداع والدعوة إلى هذا اللقاء بين المبدعين العرب تحقيقاً لجملة من الأهداف ومن أهمها كما تعلمون هو القضاء على حالة الفصام التي تفصل بين أنواع ومجالات العمل الإبداعي لإنجاز هذا التواصل الضروري من مختلف الأنشطة الأدبية والفنية، من شعر وقصة ومسرح وسينما وموسيقى وفنون تشكيلية وفنون شعبية، وما يواكبها من مدارس النقد الأدبي والفني، فهي جميعها أنشطة إبداعية يكمل بعضها بعضاً، تؤدي رسالة واحدة وتنشد غايات مشتركة، ولا يمكن أن تحقق ما تريده من تطور وما تطمح إليه من تأثير وفعالية إلا إذا تكاتفت وتلاحمت وتعاونت على تأكيد حضورها العميق في حياتنا ودورها الأساسي في رقي وتقدم المجتمع. هذا هو الهدف الأول من إقامة هذا الملتقى، إلا أن الإبداع لا بد أن يأخذ معناه الشمولي في تغيير المجتمع والعالم. لذلك لا بد، خاصة في المجتمعات المتخلفة ـ كمجتمعنا العربي أن يأخذ المبدعون حقائق الحياة بمعناه الواسع لا أن تنحصر مسائل الإبداع في الأنشطة الأدبية والفنية. بل لابد من أن تتممها وتندمج مختلف ضروب الإبداع حتى يصنع التقدم وتشاد صروح الحضارة التي يؤسسها المبدعون على مختلف الأصعدة ويتم الإشباع والتوازن المجتمعي.

أما الهدف الثاني الذي لا يقل أهمية عن هذا الهدف، فهو القضية التي جئنا لنناقشها اليوم. وهي قضية (الهوية القومية) لا استشعاراً منا بخطورتها ووفاء منا للشخصية الحضارية المتميزة لأمتنا. إذ لا ريب أن الشخصية الحضارية تجد تجلياتها في الأدب والفن أكثر من أي نشاط انساني آخر. و إذا كانت المعارف التقنية إرثاً إنسانياً عاماً وعلماً مشاعاً بين كل الشعوب لا بد من الأخذ بأسبابه، فإن الإبداع الأدبي والفني إنما هو تعبير عن خصائص كل أمة دون أن يتضارب هذا الفهم مع أهميته كتعبير عن نوازع إنسانية يشترك فيها كل البشر.

ومن هنا فإن الهوية القومية تبقى قضية أساسية لبلورة مفاهيم صحيحة لآداب وفنون كل أمة. وهي قضية تثار اليوم بمثل ما أثيرت بالأمس ولكنها اليوم تثار في ظل هذا الغزو الثقافي الامبريالي الصهيوني المعزز بآخر المنجزات التقنية والذي تسخر بخدمته قلاع إعلامية واحتكارات مالية وأدمغة إليكترونية وأقمار تدور في الفضاء الكوني وطوفان من الأجهزة التي دخلت إلى حياتنا وصارت جزءاً من استعمالنا اليومي. وهذا الكم الهائل من ثقافة الصوت والصورة التي تتسلل مع الضوء والهواء إلى بيوتنا وتملأ علينا ليلنا ونهارنا قادمة من شتى الأصقاع والملل، وهذا ما يجعل طرح الهوية القومية ضرورة وطنية وقومية قبل أن يكون ضرورة فنية إبداعية. في مواجهة هذه الجحافل الثقافية الغازية، وهذه

الرياح العاتية التي تهب من كل مكان لا بد من تعزيز موقعنا تعزيزاً متيناً قوياً يمنع عنا الاجتياح ويصد عنا الرياح التي تبغي اقتلاعنا من أرضنا وجذورنا وتسعى لإلغاء هويتنا وشخصيتنا لنبقى مجرد توابع أو أصفار تدور في فلك الثقافة الغازية.

إن لدينا إبداعات أدبية في مجالات الرواية والشعر والقصة والنقد الأدبي ولدينا إبداعات فنية في مجالات المسرح والموسيقى والسينما والفنون التشكيلية، فإلى أي مدى نستطيع أن نقول بأننا حققنا تأسيس مدرسة عربية متميزة في هذه المجالات والحقول؟ ذلك سؤال لن أجيب عليه، لأن هذه هي مهمتكم أنتم أيها المبدعون العرب ومهمة لقائكم هذا الذي نأمل أن يكون بداية مرحلة جديدة على طريق تعزيز وتأكيد وترسيخ الهوية القومية لهذه الإبداعات الأدبية والفنية.

إننا في المجلس القومي للثقافة العربية لنؤمن أشد الإيمان بمدى قوة الموارد والإمكانات والطاقات التي تملكها الأمة العربية، ونؤمن بمدى عمق وثراء شخصيتها الحضارية الضاربة الجذور في أعماق التاريخ. كما نؤمن أيضاً بأن لديها من المواهب والعقول وقوى الخلق والإبداع ما يؤهلها لدخول العصر وتحقيق موقع متقدم فيه، وما يجعلها جديرة بمواجهة كل التحديات، والانتصار على كل المؤامرات وفرض وجودها المؤثر في التاريخ ولا ينقصها إلا توحيد وتوظيف هذه الإمكانيات الممزقة المبعثرة لكي تعود من جديد لاداء دورها الحضاري والإسهام في تقدم البشرية.

ولا شك أن المبدعين العرب، باعتبارهم أكثر شرائح المجتمع تعبيراً عن هذه اللحمة التي تربط بين أبناء الأمة، والوارثين لتقاليدها العريقة التي حفظت لها وحدتها الثقافية والفكرية يتحملون أكثر من أية فئة أخرى عبء ومسؤولية إيقاظ الوعي القومي وتعبئة أبناء الأمة باتجاه تقريب وتحقيق يوم الوحدة.

ومن هنا كان حرصنا على تقديم هذه المبادرة، و إقامة هذا الملتقى ونحن بهذا العمل لا ندعي لأنفسنا أي فضل أو شرف.

إن دورنا هو تمكينكم من اللقاء لتتولوا أنتم بأنفسكم رسم المسار الذي تريدونه دون أن يكون لنا أي تصور مسبق إلا ما تقومون أنتم بوضعه من تصورات وما ترسمون من مسار للحركة الأدبية والفنية، انطلاقاً من مسؤولياتكم التاريخية وعمق إحساسكم بالأمانة الموكولة إليكم.

ولست في هذا المجال بحاجة إلى التأكيد على رسالة الأديب والفنان فلدينا من الشواهد والقرائن ما يدل دون ريب أو شك على مدى التحام المبدع العربي بقضايا أمته واستلهام مواقفها التاريخية المجيدة وتراثنا في هذا المجال عامر بما يمكن اعتباره أنشودة تمجيد لنضال الإنسان العربي تثري الوجدان وتهيء الطريق، ولكن ما يمكنني أن أشير إليه وأنا أتحدث باسم المجلس القومي للثقافة العربية هو خطورة وأهمية هذه اللحظة التاريخية التي نعيشها اليوم، حيث نواجه صراعاً هو من أشد وأعنف ما عرفته الأمم من

أنواع الصراع، وما المعركة المحتدمة مع الامبريالية والكيان الصهيوني التي نواجه فيها عدوا مسلحاً بأسنان نووية ومدعوماً بمدد خارجي لا حدود له، إلا حلقة من حلقات هذا الصراع الحضاري الذي هو صراع وجود أو فناء، أقل ما يقتضيه أن نستنفر كل القوى ونعبىء كل الموارد لتحقيق النصر في هذه المواجهة.

إن العدو الصهيوني ليس إلا واجهة لقوى امبريالية واستعمارية تطمع من جديد في استرداد نفوذها فوق هذه الأرض التي طردت منها بفضل نضالات أجيال من أبناء أمتنا انهم يطلقون علينا النار كل يوم وما الشهداء الأبرار الذين يتساقطون كل مشرق شمس ويروون أرض فلسطين بدمائهم الزكية، إلا مثالاً على مدى قوة وشراسة هذا الصراع، ومسؤولية هذا الجيل لا تقل أهمية عن مسؤولية الأجيال التي كافحت وجاهدت وناضلت حتى حققت أمتنا استقلالها وحريتها. ولكن يكتب التاريخ على هذا الجيل انه فرط في القيام بمسؤولياته التي تتحدد في التحرير والوحدة وصنع التقدم، آخذين بعين الاعتبار أن الحفاظ على الاستقلال الوطني لم يعد ممكناً خارج إطار الوحدة العربية.

وإذا كانت الشعوب تتحدث عن الأمن العسكري والأمن الاقتصادي والأمن السياسي فانني أعتقد أن الأمن الثقافي أكثر أهمية وخطورة، لأن بانهياره تنهار المجتمعات وهذه هي رسالتكم كمبدعين من كتاب وفنانين وهي الوعي بهذه القضية وتفويت الفرصة على ما يمكن أن نسميه (المافيا الثقافية العالمية) من تحقيق أغراضها، ولعل بعضكم يستغرب أن أقرن كلمة المافيا بكلمة الثقافة، ولكن ماذا نسمي هذه الحملة الظالمة المسعورة التي تقودها دوائر ثقافية في الغرب بالتعاون مع الجهود الصهيونية لتشويه ومسخ صورة المواطن العربي الذي صرنا لا نراه في الكتب وأشرطة السينما والتلفزيون التي ينتجونها الا إرهابياً وقاتلاً وساعياً إلى تدمير العالم.

وما هذه الحملة إلا جزءاً من مؤامرة تبرز لهم أمام شعوب العالم ما يقومون به من اعتداء وحروب للإجهاز علينا. ولم يعد ممكناً أو جائزاً أو مشروعاً أن يقف الكاتب والفنان موقفاً حيادياً من معارك شعبه ولا بد أن تتولى آدابنا وفنوننا قيادة هذه المعركة الثقافية بأقصى ما تستطيع من قوة وجسارة.

وإذا كنا نواجه معركة في الدفاع عن شخصيتنا وحضارتنا وأصالتنا ضد الغزو الثقافي، فإن هناك معركة أخرى مع أنفسنا ومن أجل بناء الإنسان العربي الذي نعده لمواجهة تحديات القرن الحادي والعشرين، وهذا الإنسان لا يمكن بناءه إلا بفن وأدب وإبداع يعي مسؤوليته القومية ويدرك وظيفته الاجتماعية في تعبئة الوجدان العربي وتغذية الحس الجمالي وتعزيز القيم النبيلة والشريفة، ولا بد من إعادة تقييم لما يملأ السوق من فن تجاري أو أدب تجاري لا يعي هذه المسؤولية ولا يخدم هذه الرسالة لأن يتحول إلى معول من معاول الهدم لا عامل بناء وتشييد.

أيتها الاخوات
أيها الاخوة

إن حالة الفصام التي تعاني منها فنوننا وآدابنا ليست إلا الوجه الآخر لفصام أكثر خطورة هو الذي أنتج واقع التمزق والاقليمية الذي تعيشه، وما سعينا لتحقيق التواصل والتلاحم بين هذه الأشكال الإبداعية المختلفة، إلا جزءاً من سعينا الثقافي لتوحيد كلمة هذه الأمة.

إنني على يقين كامل بأن ملتقاكم هذا سيكون إنجازاً يضاف إلى إنجازاتكم الأدبية والفنية ويظهر لأبناء شعبنا مدى وفائكم لقضايا هذه الأمة التي تعلق عليكم أكبر الآمال في بناء صرح جديد لثقافة قومية وحدوية تدخل القرن الحادي والعشرين.

أيها الأخوة الأعزاء

فخر لنا أن نلتقي بهذا الجمع الكريم من خيرة مبدعي وعقول هذه الأمة على أرض المغرب المجاهدة التي تذكرنا بأمجاد وبطولات طارق بن زياد وموسى بن نصير وبن تاشفين وعبد الكريم الخطابي ومحمد الخامس وغيرهم ممن نقلوا الحضارة إلى عمق أوربا ومجاهل إفريقيا ووقفوا كالطود الأشم في وجه الأعداء والغاصبين. واليوم ما أحرانا وأمتنا تعيش هذا الواقع الفاسد من تجزئة وتخلف وتبعية أن يحدث المبدعون النقلة النوعية في تفكيرهم وبالتالي ممارساتهم وبرامجهم فيشعلون بثاقب نظرهم وعميق إبداعاتهم وإرادتهم الحضارية ثورة ثقافية شاملة في الوطن العربي. من أجل تغيير هذا الواقع المستلب والمتخلف وعدم الإذعان لما تفرضه القوى الامبريالية الصهيونية والرجعية. ما أحرى المبدعين وأي شرف وتاريخ ينتظرهم عندما تكون سلطة الشعب وتحرير الجماهير وحقوق الإنسان وتحقيق الوحدة العربية وتحرير فلسطين هي مجالات إبداعاتهم وعناوين مساهماتهم في خضم هذا التحول والمعركة الحضارية التي تخوضها الأمة العربية.

إن ثورة الحجارة التي تناهز اليوم الحول حرية بأن تكون شاهد التحول وعنوان المرحلة القادمة على طريق صنع واقع جديد للأمة العربية العظيمة.

واسمحوا لي في ختام هذه الكلمة أن أعبر باسمكم عن شكرنا لأهل مدينة اكادير المناضلة وأبناء شعبنا المغربي الأصيل على حسن ضيافتهم وحفاوتهم.

وفقكم الله على طريق إنجاز ابداع عربي يغرس في النفوس معاني الخير والحق والمحبة والجمال ويؤكد قيم الوحدة بين جماهير أمتنا العربية ويناضل من أجل تحقيقها تصحيحاً للتاريخ وبناء للغد الأجمل الذي ننشده لأهلنا وأبنائنا وقيام الدولة العربية الواحدة من المحيط إلى الخليج تحمي ولا تهدد وتصون ولا تبدد، تفسح في المجال لإبداع حضاري جديد يليق بهذه الأمة خلال القرن الحادي والعشرون.

وفقكم الله والسلام عليكم ورحمة الله...

الجلسة الثانية:
الابداع والهوية القومية

الكلمات حسب التسلسل الآتي :

ـ محمد سبيلا ـ يتلو ورقة العمل، الابداع والهوية القومية

ـ محمود أمين العالم ـ يلقي ورقة بعنوان الابداع والخصوصية

مداخلات

- محمد أحمد خلف الله
- فردوس عبد الحميد
- محيي الدين صابر
- محمد عياد
- ناجي علوش
- جورج طرابيشي
- مراد وهبة
- مصطفى القباج
- عزيز الحبابي
- محيي الدين صبحي
- محمد ياسين عريبي
- أحمد الادريسي
- علي المصراتي
- علي سالم
- ادريس الناقوري
- محمد زنيبر
- خالد أبو خالد
- محمد برادة
- أحمد ابراهيم الفقيه
- صبري حافظ
- عمر الحامدي
- رد محمود أمين العالم على تعقيب السيد عمر الحامدي

جلسة الابداع والهوية القومية
كلمة الاستاذ محمد سبيلا

إن الإبداع فعالية إنسانية وخلق يبتغيا تجاوز المعتاد وتخطي ما هو مألوف وسائد بهدف إنتاج صور ورموز وأفكار مغايرة واستشراف آفاق جديدة تبرهن على الملكة الخلاقة لدى الإنسان ككائن عملي يسعى دوما الى تغيير واقعه وصياغة علاقات أكثر ملاءمة لطموحاته في الحرية والعدالة والتقدم.

ولعل هذه الرغبة العارمة في الإبداع التي تمتلك الإنسان منذ بداياته هي التي كانت الحافز القوي وراء صنع كل أشكال الحضارة والتقدم التي عرفتها كل المجتمعات الإنسانية. وهي التي تحفز على مختلف أشكال التعبير لإنتاج ثقافة تعطي لعلاقات الناس فيما بينهم وبين واقعهم المادي والاجتماعي تلك الأبعاد السامية والمثالية التي تجعل الحياة قابلة لأن تعاش.

والإبداع، كتجسيد لجهد إنساني، اما ان يبقى متقوقعاً في الحدود الذاتية للفرد، واما أن ينصهر في إيقاع جماعي يحفز مختلف القدرات الذاتية على تطويع الواقع وتحسين شروط العيش.

وقد انقسم الباحثون في تناولهم للإبداع الى اتجاهين أساسيين: الاتجاه النفسي الفردي الذي يؤكد على أولوية الذات وعلى المخزون الفردي في الإبداع باعتباره تفجيراً لرغبات وصور وأفكار لم يتمكن الفرد من التعبير الصريح والمباشر عنها، فيجد في المجال الإبداعي متنفساً ولحظة تعويضية يكثف فيها تلك الصور والأفكار والرغبات بشكل أكثر سموا وجمالاً.

أما الاتجاه الجماعي فيرى أن الإنسان من حيث هو كائن اجتماعي لا يمكن ان يبدع الا داخل سياق اجتماعي يسمح له بتفجير قدراته الإبداعية، بل ان الابداع ليس اجتماعياً فقط من حيث دوافعه وشروط امكانه بل هو اجتماعي في مضمونه وأدواته كذلك. فالإبداع، من هذا المنظور، عملية ذات ابعاد اجتماعية تستمد مقوماتها من ثقافة الجماعة وتسهم في نفس الآن في تغيير الحساسية الجمالية والفنية للأفراد.

ومهما يكن من شأن هذا التضارب في النظر الى العملية الإبداعية فان ما هو موضع اتفاق هو أن الإبداع رهين بمجموعة من الشروط الذاتية والمجتمعية التي توفر له إمكانات الظهور والتحقق.

والمجتمع الذي لا يوفر لأفراده شروط ممارسة وتحقيق قدارتهم الإبداعية محكوم عليه بأن يظل مجتمعاً آسنا يكرر نفسه داخل دائرة منغلقة تجتر المألوف وتستهلك ما هو معتاد. ومن ثمة فكل حديث جدي عن الإبداع لا يمكن أن يستمد مصداقيته إلا في مجتمع منفتح يوفر لأفراده شروط تحقيق ذواتهم وحريتهم. ويمكنهم بالتالي من الإسهام الفعلي في تطوير مجتمعهم. أما المجتمع المنغلق فهو مجتمع واحدي يفرض نمطاً واحداً من التفكير والإدراك ويجعل مما هو قائم المثال والمرجع الأسمى ويلغي بالتالي كل اجتهاد ابداعي.

في العملية الإبداعية إذن يتجلى تركيب خلاق بين الذاتي والموضوعي، بين ما هو موجود وما هو ممكن، بين الحاضر والمستقبل. والإبداع بالتالي جدل متوتر لا يتحقق إلا ضمن سياق صراعي بين قوى المحافظة والاجترار وقوى التجاوز والتقدم.

من ثمة فان كل إبداع متجذر في تربته الثقافية والحضارية يتضمن بالضرورة حظوظ إثبات ذاته على صعيد أشمل ويؤهل نفسه للانخراط في الحداثة الكونية. واذا كان المقصود بالهوية القومية مجموع السمات النفسية والاجتماعية والحضارية المميزة لأمتنا عبر تاريخها الطويل، فإن النظر الى هذه الهوية لا يتعدى منظورين اثنين: منظور سكوني يعتبر هذه الهوية شيئاً اكتمل وانتهى وتجمد في الماضي وما على الأجيال الحاضرة إلا تمجيدها والتغني بأمجادها وبطولاتها وترديد حكمها وأمثالها. ومنظور دينامي مستقبلي لا يعتبر الهوية شيئاً متحققاً وناجزاً بل معطى دينامياً متطوراً. فالهوية عندما تتكلس وتتحول إلى مجموعة من السمات والصفات الثابتة فهذا دليل على غياب الحيوية التاريخية في هذه الأمة وعلى أن الممكن أصبح أضأل من الواقع المتحقق وان الماضي أحسن من الحاضر والمستقبل معاً. أما عندما تعيش الأمة حيوية تاريخية ويكون الممكن أرحب أفقاً من الماضي فإن الهوية بدورها تنفتح على آفاق رحبة وتصبح مقولة متطورة ودينامية.

ومما لا شك فيه أن المنظور السكوني للهوية القومية منظور يقلص إمكانات الإبداع لأن كل شيء قد تحقق سلفاً وأصبح الماضي هو النموذج، بينما يفتح المنظور الدينامي للهوية أبواب التاريخ والإبداع واسعة لأنه يرتبط بنموذج ناجز تحقق في الماضي، بل يستلهم مكونات الحاضر ويستشرف ذبذبات المستقبل.

إذن لا يمكن أن يرتبط الإبداع بالهوية القومية إلا من منظورها الدينامي والمستقبلي. وبعبارة أخرى لا مكان ولا فسحة للإبداع إلا ضمن منظور مستقبلي للهوية القومية، ولا معنى للإبداع إلا بالنسبة للمستقبل، بل لمستقبل مفتوح، مستقبل الإمكانات اللانهائية.

ضمن هذا المنظور يمكن أن يسهم الإبداع الفني العربي في إبداع الهوية القومية، وفي رسم معالم طريق المستقبل أمام أمتنا. وبما أن التاريخ يتقدم حتماً وبعناء نحو تحقيق المزيد من الحريات للأفراد والجماعات ونحو تحقيق المزيد من الديمقراطية، ونحو ضمان المزيد من الحقوق، فإن للإبداع العربي دوراً هائلاً في هذا السياق. فأما أن نتحول إلى أمة مبدعة في كل المجالات وخاصة في مجالات الإبداع الفني فنسهم في صنع التاريخ المعاصر، وأما أن نصبح أمة تكتفي باجترار الماضي والتفاخر بإسهامات الأجداد فنظل أمة تراوح في مكانها ولا تخطو خطوة إيجابية في التاريخ المعاصر. والأمة التي لا تبدع حاضرها لا يمكن أن تواجه مستقبلها.

ومسألة الانفتاح على المستقبل وتوجيه الإبداع نحو منظور مستقبلي ليست مسألة سهلة بل هي مسألة صراع اجتماعي بين القوى التقليدية في مجتمعنا العربي والقوى الطليعية المنفتحة على آفاق التقدم والمستقبل. خاصة وان على المبدعين والفنانين أن يبدعوا عطاءات ونماذج لا نجد لها في تراثنا سنداً كبيراً، ويمثلون فعلاً قوى التقدم في مجتمعهم بل نذهب الى حد القول بأن دورهم يتجسد في التبشير بالتقدم و إنارة إمكانات المستقبل. ولعلنا لن نبالغ إذ قلنا بأن ما هو منتظر من الفنانين والأدباء وكل المبدعين هو ان يتحولوا الى قوة اجتماعية وفكرية رائدة في مجال تحديث ودقرطة المجتمع العربي في أفق قومي وحدوي. ومثلما كانت النهضة الأدبية والفنية في إيطاليا تمهيداً للنهضة الأوربية عامة فاننا ننتظر ان يصبح المبدعون من أدباء وفنانين رواد النهضة العربية الشاملة المأمولة.

إن كل حديث عن الإبداع والهوية القومية في عصرنا الحاضر لا يمكن إلا أن يراعي مختلف التحولات والثورات المعرفية والجمالية التي يشهدها العالم المعاصر كما انه لن يكتسب مصداقيته إلا إذا تمكن من فهم منطق العصر واستخدام أدوات الحداثة نفسها للتعبير عن ذاته. فالهوية القومية تبقى شعاراً معلقاً طالما لم يتمكن المبدعون العرب من خلق أدواتهم العملية والفنية التي تسمح لهم بتجسيد مكونات الهوية التي لا شك انها ستتغذى من خلال تفاعل الإبداعات العربية فيما بينها في مختلف المجالات والمناطق.

و إذا كانت الساحة العربية تشهد منذ مدة محاولات لتحجيم الجهود التنويرية والفعاليات الإبداعية متمثلة في الدعوة الى تحريم الفن ومحاربة كل ابداع فكري وفني يفتح العرب على العصر وعلى الحداثة بحجة محاربة ما يسمونه الجاهلية الجديدة فان هذه الدعوى لا يمكنها الا ان تسهم في شلل الفكر والإبداع العربيين و إبقاء الأمة العربية

مغلولة تجاه كل تطور وتجديد.

فالإبداع العربي يواجه تحديين: الأول داخلي و يتمثل في التيارات الفكرية المحافظة والثاني خارجي يتجلى في قوى الاختراق الاستعماري الذي يهدف الى إعاقة الأمة عن كل تطور ونهوض.

و بما أن الإبداع تعبير عن وجدان الأمة وعمّا هو رمزي وجمالي في ممارستها اليومية فإن مختلف الجهود الإبداعية مدعوة الى الإنصات الى بعضها البعض لتبادل التجارب والهموم التي تشكل القواسم المشترك التي يتحرك داخلها المبدع العربي سواء كان مسرحياً، أو شاعراً أو سينمائياً أو روائياً، أو فناناً تشكيلياً. فلا شك ان لكل قطاع خصوصيته وأصالته من حيث أنه يوظف آليات تميزه عن القطاعات الإبداعية الأخرى ولكن هذا التميز يزداد ثراء وغنى حينما يتلاقح و يتفاعل مع ما يحفز على الخلق في الحقول الأخرى لبلورة رؤية قومية لقضايا الإبداع الفني والأدبي في الوطن العربي الكبير.

و إذا كان الإبداع لا ينمو إلا في مناخ دعم حرّ وديمقراطي كان الخوف أكبر عائق يعطل الطاقات الإبداعية في المجتمع واذا كان المواطن في مجتمعاتنا يعاني من ضغط السلطة وضغط التقاليد والمحرمات والظروف المعيشية فإن عملية التحرير الاجتماعي والديمقراطي وضمان حقوق الإنسان تعد مطلباً أساسياً وملحاً بدونها لا يمكن أن تتوقع أي جهد إبداعي أو طاقات خلاقة.

والمجلس القومي للثقافة العربية بمبادرته بجمع أكبر عدد ممكن من الفنانين والمبدعين العرب في هذا اللقاء التاريخي ليأمل أن يكون هذا اللقاء مناسبة لتمتين علاقة المبدعين والفنانين العرب لصلاتهم المتبادلة ومناسبة لتدارس وتعميق العلاقة بين الإبداع والهموم القومية لأمتنا في الوحدة والتقدم ومناسبة كذلك للخروج بميثاق يحدد الاستراتيجية القومية في مجال الإبداع الأدبي والفني.

الابداع والخصوصية
محمود أمين العالم

من ثنائية الاصالة والمعاصرة، أو التراث والتجديد التي نتحدث عنها كثيراً، تنبثق ثنائية أخرى هي ثنائية الإبداع والخصوصية. وهي تنويع لتلك الثنائية الأولى إذ ليست لها شمول هذه الثنائية بل تقتصر على موضوعات محددة هي الأدب والفن، و إن امتدت لتشمل سائر التجليات الثقافية الأخرى من فكر وفلسفة وعلوم اجتماعية وعلوم طبيعية. و إذا كان القول بالاصالة والمعاصرة أو التراث والتجديد في الثنائية الأولى يتضمن ما يحتويه الماضي التاريخي العربي الإسلامي من منجزات مادية وعملية وقيم روحية ومعنوية، فإن القول بالتجديد والمعاصرة يتضمن ما يحتويه العصر الراهن من مستجدات مادية وعملية وقيمية كذلك.

وتختلف المواقف ـ كما نعرف ـ إزاء هذه الثنائية فهناك من يتخذ من الاصالة، بذلك المفهوم الماضوي ـ مرتكزاً وقاعدة ومعياراً للتحديث والتغيير، فيسعى لتكييف الحاضر، بمقتضى ما يراه من ثوابت في الماضي التراثي، وهو يكاد يكون يشبه قطيعة مطلقة بين ثوابت هذا الماضي وبين وقائع الحاضر والعصر ـ فبينهما ثنائية استبعادية ضدية حاسمة. فهناك شرق حضاري وهناك غرب حضاري ولا لقاء بينهما.

غير أن هناك من يتخذ من احتياجات العصر ومنجزاته المادية والعملية والقيمية مرتكزاً ومعياراً أو نموذجاً للتجديد والتحديث متجاهلاً الماضي التراثي تجاهلاً كاملاً.

وهناك من يسعى لإقامة وفاق وتوفيق بين الماضي التراثي ومنجزات العصر بما يحقق نوعاً من المركب الجديد «الثالث» من طرفيهما، و إن اختلفت نسبة كل طرف من هذين الطرفين في هذا المركب، مما يشكل تنويعات متفاوتة داخل هذا المسعى التوفيقي.

وهناك أخيراً موقف لا يرفض الماضي التراثي ولا يرفض منجزات العصر، ولا يسعى للتوفيق بينهما، بل يحرص على اتخاذ موقف مستقل متميز يقوم على استيعاب هذا الماضي التراثي استيعاباً عقلياً نقدياً، فيتفهمه في إطار ملابساته التاريخية والاجتماعية، كما يقوم على استيعاب منجزات العصر وضروراته الموضوعية استيعاباً عقلياً نقدياً أيضاً، متفهماً من المنجزات وهذه الضرورات، ساعياً إلى السيطرة عليها معرفياً وعملياً، فلا يكون عبداً للماضي التراثي و إنما يكون امتداداً نقدياً وتجاوزاً خلاقاً له في سياق ملابسات تاريخية واجتماعية جديدة، ولا يكون معزولاً عن حقائق العصر أو مقلداً تقليداً أعمى لها، أو تابعاً تبعية خانعة لقيمها، بل يسعى بالاعمال الفكري والعملي المستقل ان تكون له مكانته المتميزة في عصره بالمشاركة الإيجابية الفعالة، في ارتباط بسياق مجتمعه الخاص، وتنعكس هذه المواقف في الثنائية الفرعية ثنائية الإبداع والخصوصية. فاذا كان الإبداع يتعلق بالتجديد والتحديث وكانت الخصوصية تتعلق بالإصالة والتاريخ التراثي، فإن العلاقة بينهما تتفرع إلى المواقف السابقة التي أشرنا إليها. فقد تصبح الخصوصية مرتكزاً ومعياراً لأي إبداع وأي تجديد وتحديث و يصبح كل خروج على تلك الخصوصية التراثية نقصاً في إبداعيته بل إلغاء لها. وقد يصبح الإبداع وحده هو المركز والمعيار، بل تكون قيمته في تحرره من كل ما يقيده إلى تراث أو إلى تقاليد أو قيم سائدة. وقد يقوم هناك نوع من التوفيق بين الإبداع والخصوصية بحيث يتاح للإبداع أن يتحرر شيئاً ما من الإطار المحدد والقيم الأساسية للخصوصية، دون أن يخرج عليها، و إنما يسمح له فحسب بالتحرك والاجتهاد داخلها. وقد تفقد الخصوصية معياريتها فلا تكون نقطة ارتكاز أو مرجعية نهائية بل تقتصر على أن تكون نقطة استلهام ينطلق منها الإلهام إلى آفاقه الرحبة ساعياً إلى تجاوز خبرات الماضي بما يستمده من رحيق خبرته الذاتية الحية في سياق واقعه الاجتماعي الموضوعي الخاص وحقائق منجزات عصره بوجه عام.

وما أحرانا الآن أن نخرج من هذا التجريد إلى التحديد، فنشير إلى ما تمثله هذه المواقف المختلفة من تيارات الفكر العربي المعاصر. والحق ان الفكر العربي طوال الخمسينات والستينات كان يغلب على اجتهاداته العناية بالجذور والدلالات الاجتماعية الواقعية للاصالة والمعاصرة أو للخصوصية والإبداع ــ أما في السنوات العشرين الماضية فتكاد السيادة أن تكون للعناية بالدلالات المثالية المجردة العامة ــ ولا شك ان الأوضاع السياسية والاجتماعية المتردية في وطننا العربي اليوم هي التفسير لهذا التحول الدلالي في الفكر العربي السائد.

ولعل أبرز هذه الدلالات هي تلك التي يمثلها التيار الديني السلفي، الذي يشكل اليوم موجة عالية في حياتنا الفكرية والسياسية الراهنة، ويسعى للسيادة في مختلف أنشطة التعبير والعمل، لا يستثني من هذا الأدب والفكر. ومسعى هذا التيار السلفي هو إقامة هذه الأنشطة الأدبية والفنية والفكرية على مرتكزات دينية عقائدية. فالرؤية

الإسلامية أو التصور الاسلامي هو معيار الحكم والتقييم الأدبي والفني عامة كما يقول سيد قطب ومحمد قطب وعماد الدين خليل وغيرهم ممن تعرضوا لدراسة الأدب والفن من الزاوية الاسلامية. بل يذهب هذا التيار كذلك إلى رفض المرتكزات المعرفية للعلوم الاجتماعية والإنسانية بل والطبيعية الغربية، ويسعى إلى اعادة تأسيسها على مرتكزات معرفية اسلامية، كما يذهب إلى ذلك حسن حنفي في بعض كتاباته. فلا بد من إقامة علم اجتماع اسلامي وعلم نفس إسلامي بل وفيزياء إسلامية وكيمياء اسلامية بل و إقامة طب اسلامي واقتصادي اسلامي كما نشهد ونسمع في المؤتمرات والندوات التي تعقد هذه الأيام لهذا الغرض.

وهكذا تصبح العقيدة الدينية هي نقطة الارتكاز والمعيار والمرجعية في الإبداع وفي تحديد قيمة الإبداع.

وغير بعيد عن هذه الدعوة الدينية السلفية، نجد الاتجاه القومي المثالي الذي يدعو بدوره لاتخاذ الفكرة القومية والمشاعر القومية والتراث القومي نقطة ارتكاز ومرجعية معيارية لإبداعاتنا وتقييماتنا. حقاً، ان أصحاب هذا الاتجاه لا يذهبون شأن أصحاب الاتجاه السلفي الديني إلى صبغ كل شيء بالصبغة القومية حتى العلوم الطبيعية، و إنما يقفون عند حدود الآداب والفنون الاجتماعية والإنسانية، كالآداب والفن وما يرتبط بهما من نقد ودراسات ينبغي أن تقتصر شكلاً ومضموناً على الاحتفال والاحتفاء والتعبير عن كل ما هو قومي كمفاهيم وقيم تاريخية تراثية. لأن في البعد عن هذه الأشكال والمضامين اغتراباً عن الهوية القومية وسقوطاً في هوة التبعية للآخر الغربي كما يقول أصحاب هذا الاتجاه.

ولا يقف الأمر عند الأدب والفن بل يتعداه إلى العلوم الاجتماعية والإنسانية. فلا بد من رفض العلوم الاجتماعية والإنسانية الغربية لارتكازها على أسس معرفية متعلقة بهوية إيديولوجية مغايرة لهويتنا القومية ولإيديولوجيتنا العربية، ولا بد من تأسيس هذه العلوم تأسيساً قومياً عربياً، فيقوم علم نفس عربي وعلم اجتماع عربي وانتربولوجيا عربية وعلم اقتصاد عربي إلى غير ذلك.

وقد نجد داخل هذا التيار الفكري القومي المثالي نزعة توفيقية، لا ترفض المنجزات العلمية والفكرية الغربية رفضاً قاطعاً، بل تسعى لتطويعها للاحتياجات القومية، فتقبل الجانب التكنولوجي الإجرائي منها، دون فلسفتها النظرية و إيديولوجيتها. ولعل أبرز ممثلي هذا الاتجاه هو عصمت سيف الدولة وحسن حنفي وعادل حسين وغيرهم.

وهناك تيار آخر هو تيار ابداعي تجاوزي خالص، يقوم على القطيعة الابستمولوجية والجمالية مع كل ما هو تراثي، مع كل ما هو سائد ومهيمن، مع كل ما هو عقائدي، تقليدي محاولاً أن يتجاوزها و يتخطاها جميعاً، سعياً وراء إبداع فريد منبث من كل ما سبقه من إنجاز قومي. انها الدعوة إلى انجاز وابداع مغاير كما يذهب إلى ذلك بمستوى أو

بآخر الخطيبي وأدونيس وغيرهما.

وهناك أخيراً التيار الذي يسعى أن يكون امتداداً خلاقاً لتراث الماضي، أو تراث الحاضر دون أن يقيم قطيعة مطلقة معهما، بل يسعى إلى تجاوزهما تجاوزاً عقلانياً نقدياً، في سياق واقعه الاجتماعي والتاريخي الجديد الخاص محاولاً توسيع الرؤية والهوية القومية والإنسانية الواقعية وتجديدها إلى غير حد. ولعلنا نجد التعبير عن هذا الاتجاه متمثلاً عند العديد من الأدباء والفنانين والمفكرين العرب المعاصرين.

وقد يكون من المفيد بعد هذا التمهيد العام أن نعود إلى البدايات لنحدد المفاهيم التي نتحدث عنها متسائلين عن ماهية الخصوصية وعن ماهية الإبداع.

الخصوصية:

لسنا نتحدث هنا عن الخصوصية على إطلاقها، و إنما خصوصية التعبير الأدبي والفني ـ و يقصد بها بوجه عام ما تتميز وتنفرد به التعابير الأدبية والفنية، أو بوجه خاص قومية هذه التعابير. والواقع ان خصوصية التعابير الأدبية والفنية ترجع إلى معطيات وعوامل وآليات متعددة، منها الذاتي ومنها الموضوعي، ومنها ما هو ذاتي وموضوعي في آن واحد. أما الذاتي فيتعلق بالجانب الأسلوبي من التعبير، كما يتعلق بما يتضمنه التعبير من خبرة شخصية خاصة من ثقافة ووعي وموقف وانتماء عقائدي وفكري واجتماعي. أما الموضوعي فيتعلق بارتباط التعبير موضوعياً وعملياً بلغة محددة، وبانتماء قومي وتاريخي محدد، وبيئة جغرافية واجتماعية محددة بل وبعصر محدد، وانعكاس هذا في القيمة الجمالية والدلالية للتعبير. فالأديب والفنان مهما انعزلا عن مجتمعهما وعاشا في برجهما العاجي أو في جزيرة معزولة لحي بن يقظان أو روبنسون كروزو، فهما يتنفسان مجتمعهما وعصرهما و يتعاملان معه في كل لحظة من لحظات حياتهما، فكرياً وعملياً وقيمياً. ولهذا فهناك تداخل وتفاعل بين ما هو ذاتي وموضوعي في الأعمال الأدبية والفنية. وتختلف الأعمال الأدبية والفنية باختلاف مستويات هذه العوامل والآليات الذاتية والموضوعية المتداخلة المتفاعلة.

ولهذا فقد يكون من التعسف في عصرنا هذا أن نتحدث عن الخصوصية من زاوية عقائدية دينية خاصة فحسب، كما يفعل السلفيون، أو عقائدية قومية فحسب كما يفعل القوميون أو جغرافية بيئية فحسب كما يفعل أصحاب نظرية الحتمية الجغرافية، أو من زاوية نفسية ذاتية خاصة كما يفعل علماء النفس أو من زاوية اجتماعية طبقية ضيقة كما يفعل بعض الماركسيين. فمن التعسف في عصرنا الراهن عصر الطائرات والتليفزيون والسينما عصر إلغاء المسافات المكانية والفكرية والعقائدية والقيمية أن نحتجز الخصوصية في إطار عقائدي محدد أو اجتماعي محدد أو جغرافي بنيوي محدد أو ذاتي محدد.

فليس في عصرنا ذرات روحية (موناد) كذرات ليبنتز الخالية من النوافذ. هناك بغير

شك التحديد العقائدي والاجتماعي والجغرافي والبنيوي والذاتي، ولكنها تحديدات متداخلة متفاعلة ذات تأثيرات متبادلة، قد يغلب ويتميز واحد منها على بقيتها ويسود، في ظروف تاريخية ولحظات اجتماعية معينة، دون أن يعني هذا إلغاء التداخل والتفاعل والتأثير المتبادل.

ولهذا ما أكثر ما يقلص كذلك مفهوم الخصوصية عندما نتحدث عن خصوصية الأنا في مواجهة الآخر، قاصدين بالأنا، الأنا القومية، وقاصدين بالآخر الحضارة الحديثة أو الغرب عامة بتياراته واتجاهاته ومنجزاته النظرية والعملية المختلفة. ومن هذه الثنائية تبرز الخصوصية كضرورة تحرير الأنا من سيطرة هذا الآخر وكضرورة التمييز الحضاري الكامل عنه.

هناك بالفعل ثنائية عدائية رافضة بين الأنا القومي وبعض تجليات الآخر، مثل الآخر المستعمر والآخر الرأسمالي والآخر الصهيوني فضلاً عن الآخر المسيحي والآخر اليهودي عند بعض الاتجاهات الدينية السلفية والقومية التعصبية. وهناك تطلع ومقاومة مشروعة لهذا الآخر في صورته الاستعمارية الرأسمالية الصهيونية، بل مسعى مشروع بل ضروري كذلك للتحرر من سيطرتهم العملية والمادية والثقافية. ولكن قد يكون من التعسف إقامة هذه الثنائية الاستبعادية الانفصالية على إطلاقها بين الأنا والآخر كما يذهب بعض المفكرين المعاصرين مثل أنور عبد الملك وعادل حسين وحسن حنفي وطارق البشري وغيرهم.

والحقيقة أن القول بالثنائية العدائية أو الاستبعادية بين الأنا والآخر على إطلاقها قول قاصر بل عنصري. وهو رد فعل عكسي للتمركز الأوربي على الذات، بتمركز قومي على الذات كذلك، ذلك أن الآخر يتضمن جزءاً من الأنا. بل الأنا والآخر هي امتداد عضوي لإنسانية واحدة تعاني اليوم من هموم وأشواق حضارية مشتركة. بل إن الأنا القومي ساهم بتراثه العربي الاسلامي في تغذية هذا الآخر حضارياً. ولقد استطاع الآخر ان يحقق منجزات عملية وفكرية هي بعض أحلام الأنا وتطلعاته واحتياجاته ـ ولهذا ليس ثمة قطيعة حضارية مطلقة بين الأنا والآخر، مهما اختلفت وتنوعت وتفاوتت الجذور والخبرات الاجتماعية والقومية والعقائدية. فالأنا موجود في الآخر كما أن الآخر موجود في الأنا، والأنا والآخر يشكلان على تفاوت قدراتهما حالياً ـ عالماً حضارياً واحداً، هو ما يمكن ان نسميه بعالم «نحن» وما أكثر تفريعات نحن هذه. فهناك نحن التي تجمع علماء أو فنانين أو أدباء أو عمالاً أو فلاحين أو مناضلين من أجل أهداف انسانية شتى من جميع أنحاء العالم. ولهذا فإن تأكيد الأنا لذاتيتها لا يكون بالتحرر من الآخر من حيث انه آخر وإنما بالتحرر من بعض سماته أي من حيث أنه مسيطر، مستعمر محتل، عنصري فاشي، نازي صهيوني إلى غير ذلك. ولكن هناك في الآخر سمات أخرى ايجابية نظرية وعملية لا سبيل إلى إنكارها وإغفالها. وفضلاً عن هذا فإن قصر الثنائية العدائية

على ما بين الأنا والآخر هو تغييب لثنائية بل لثنائيات عدائية بين الأنا والأنا، بين العديد من الأنوات، داخل الأنا القومية الواحدة. أو بتعبير آخر تغييب الصراع الطبقي في المجتمع القومي. فهناك الأنا المنتج وهناك الأنا غير المنتج وهناك الأنا المستغِل والأنا المستغَل وهناك الأنا العامل والأنا المالك الرأسمالي والإقطاعي وهناك الأنا الحاكم القامع المستبد وهناك الأنا المحكوم المقموع. وهناك صراع بين الأنا والآخر مرتبط بهذا الصراع كذلك داخل الأنا نفسها، مما يؤكد التداخل بين الأنا والآخر سلباً و إيجاباً.

في ضوء هذا كله: كيف نحدد الخصوصية؟ نحن لم نسع بما قلناه إلى طمسها أو إلى الإقلال من شأنها، بل حرصنا على إخراجها من الحدود الضيقة التي يراد لها أن تظل فيها. ولكن لا شك أن للتعابير الأدبية والفنية والفكرية عامة خصوصيتها القومية. ولكن هذه الخصوصية القومية ليست نسقاً متحجراً مقفلاً من التصورات والعادات والثوابت والتقاليد والقيم التراثية كاقنوم مكتمل الملامح. بل هي مشروع تاريخي له سماته الخاصة ولكنه مفتوح على امكانيات موضوعية شتى باختلاف الملابسات التاريخية والاجتماعية، وبمقدار الجهود الذاتية المبذولة في تطويره وتجديده.

فلو تأملنا خصوصية الفن الإسلامي المعماري مثلاً، لوجدنا هذا الفن متجسداً في أكثر من طراز، فهناك الطراز الأموي والطراز العباسي والطراز السلجوقي والطراز الصفوي بإيران والطراز الهندي والطراز التركي إلى غير ذلك. حقاً، انها جميعاً تنتسب إلى ما نسميه بالفن الإسلامي. على أن الملاحظ أن هذا الاختلاف انما يرجع إلى الملابسات الخاصة بكل بلد. من هذه البلاد الإسلامية، طبيعتها الجغرافية والبيئية، أوضاعها الاجتماعية والاقتصادية في هذه المرحلة أو تلك من التاريخ، بل ترتبط كذلك بالمستوى التكنولوجي والعلمي الذي كان سائداً في عصر بنائها، فضلاً عن ارتباطها أساساً بقيم العقيدة الإسلامية. وفي عصرنا الراهن سنجد هذه العمائر الإسلامية تتخذ أشكالاً مستحدثة بل حداثية وخاصة في بعض البلاد الاسلامية النفطية الغنية، ويقوم على تصميمها معمارياً مهندسون غربيون لا تربطهم صلة عقائدية بالدين الإسلامي. وهكذا تتنوع وتختلف العمارة الإسلامية باختلاف العديد من العوامل والملابسات.

وفي العمارة الفرعونية القديمة نجد العقيدة الدينية وخاصة عقيدة الخلود مسيطرة على شكل العمارة نفسها، فتطغى على تماثيله روح الهدوء والمطأنينة والتماثل والتجانس.

وفي العمارة الشعبية في قرى مصر ما يزال يستخدم الطوب الأخضر لعدم توفر الحجارة، كما تستخدم القباب لعدم توفر الأخشاب وتلاؤماً مع طبيعة المناخ.

وفي هذه الأمثلة نلاحظ أن الخصوصية في العمارة تخضع لعوامل عديدة دينية أو اجتماعية أو اقتصادية أو بيئية أو تكنولوجية. فإلى أي حد نستطيع ان نجعل من هذه الخصوصية خصوصية قومية مطلقة نتمسك بها ونحرص على استمرارها حرصنا على هويتنا القومية؟! وأي خصوصية من هذه الخصوصيات هي خصوصيتنا القومية في

مصر، أو في أي بلد عربي آخر، أو على المستوى العربي القومي الشامخ؟.

واذا كنا لاحظنا ان هذه السمات الخاصة للعمارة الإسلامية أو الفرعونية أو الشعبية انما ارتبطت بملابسات عقائدية وموضوعية وعملية، أليس من حقنا وقد اختلفت الملابسات وتطورت الإمكانيات الاجتماعية والاقتصادية والعلمية والتكنولوجية واحتياجاتنا الجديدة؟!

إن المشربية مثلاً تعبر عن مظهر من مظاهر الفن الإسلامي. ولكن المشربية كانت تجسيداً لوظيفة محددة مرتبطة بالإضاءة ووضع المرأة، فهل تظل المشربية نموذجاً لخصوصيتنا القومية في العمارة رغم تطور تكنولوجية الإضاءة، وتطور الموقف من المرأة في مجتمعنا وعصرنا؟! حقاً، إن المشربية يمكن أن تظل خلية زخرفية تتخذ أشكالاً وتعابير مختلفة، ولكنها لا تصلح اليوم أن تكون جزءاً وظيفياً من عمارتنا الحديثة.

مرة أخرى: ما هي خصوصيتنا القومية التي ينبغي أن نتمسك بها، ونحرص على استمرارها وكيف؟

هناك من يقول مثلاً إن مصر هي سيدة الحلول الوسطى فخصوصيتها هي الوسطية. وهناك من يرتفع بهذه الوسطية من مصر إلى سائر الأمة العربية. فالأمة العربية أمة وسط، نفساً وفكراً وسلوكاً ومناخاً وجغرافية وبيئة وعلاقات اجتماعية ورؤية جمالية إلى غير ذلك. نجد هذا في كتابات زكي نجيب محمود، ومحمد عمارة، وعبد الحميد ابراهيم، وتوفيق الحكيم وربما بمستوى أو بآخر جمال حمدان وغيرهم، و إذا صح هذا فكيف نفسر الصراعات والتناقضات السياسية والاجتماعية واختلافات الملل والنحل طوال التاريخ العربي الإسلامي منذ بدايته حتى يومنا هذا؟؟

مرة أخرى: ما هي خصوصيتنا القومية التي ينبغي ان نتمسك بها ونحرص على استمرارها؟

هناك من يرى أنه من التغريب والخيانة لخصوصيتنا القومية أن نستعين بأشكال أدبية وفنية غربية، وانه لا بد من الحرص على استلهام الأشكال فضلاً عن الموضوعات والمضامين القومية والشعبية العربية. وتأسيساً على هذا، يرى هؤلاء أن كل ما كتب من روايات أدبية منذ زينب لهيكل حتى روايات نجيب محفوظ وقصص يوسف ادريس الأولى انما تسير على نهج الرواية الغربية، وهي بهذا تعبير عن تغريب وتبعية ثقافية للغرب ولا تمثل خصوصيتنا القومية. بل يرون أن كل ما رسم من لوحات عربية تسير على نهج الفن الأوربي الحديث هو تعبير عن تغريب وتبعية وكذلك الشأن بالنسبة للموسيقى فلا موسيقى تعبر عن خصوصيتنا القومية إلا الموسيقى الشرقية من مقامات وأدوار وغيرها. وكل موسيقى تكتب على أساس البنية الهرمونية الغربية مثلاً فهي تعبير كذلك عن تغريب وتبعية.

والذي لا شك فيه أن هناك خبرات قومية تاريخية وشعبية في السرد القصصي

كالمقامة وألف ليلة وليلة والحكواتي وخيال الظل والقراقوز وغيرها. وهناك أشكال زخرفية ومنمنات عربية واسلامية ونماذج تشكيلية وتصويرية في الكتب والسجاجيد والأطباق وغيرها، وهناك تراث موسيقى شرقي وعربي عظيم.

إلا أن هذه المعطيات والكنوز التراثية جميعاً تعبير عن ملابسات وأوضاع وخبرات اجتماعية وثقافية محددة، ولا بد من الحفاظ عليها وتطويرها. ولكن هل نقف محدودين بها وعندها محتجزين عن أي خبرة أدبية وفنية مغايرة مختلفة تفجرها ملابسات مجتمعنا وعصرنا الجديد؟! هناك ملابسات وأوضاع اجتماعية وعلمية وتكنولوجية وثقافية جديدة تتيح اشكالاً و إيقاعات ومستويات جديدة من التعبير والإبداع، سبقنا اليها الآخر الغربي، ونملك نحن القدرة على إبداع الجديد منها وهي تعبر عن ضرورات وحقائق و إيقاعات وصراعات ومستجدات اجتماعية وحضارية. ان العمارة والتماثيل الفرعونية القديمة على سبيل المثال ـ تعبر عن الهدوء والتماثل والتناظر ولا يمكن أن تصلح تعبيراً عن إيقاع مجتمعنا الراهن الزاخر بالقلق والتوتر والثورة الاجتماعية. والموسيقى الشرقية الرائعة لا يمكن وحدها بزخرفيتها وايقاعاتها التطربية المتكررة أن تحتكر وحدها التعبير الموسيقي وتحجز على إمكانيات وأبنية و إيقاعات أخرى أكثر تعبيراً عن روح الجديد في مجتمعنا وعصرنا بكل ما يخدم فيه من تطلعات وأشواق وصراعات.

هل الخصوصية كينونة ثابتة مجردة مطلقة، وقيد على حرية تطورنا وتجميد لكل ما يتفتح به الواقع من إمكانيات للتغيير والتجديد، أم هي الآنا القومي والاجتماعي في صيرورتنا الاجتماعية والتاريخية، أي في واقعنا الحي، في صراعاتنا، في تطلعاتنا واحتياجتنا المادية والروحية، في عصرنا، وفي ومع كل ما يتحقق في عصرنا وتشارك فيه من منجزات وصراعات وأشواق واجتهادات وهموم ومعارك وهزائم وانتصارات؟!!!

أقول «أنا القومي» أي أقول بهوية قومية، ولكنها ليست قومية مقفلة جامدة نهائية، وليست هوية قومية تقوم على علاقة ثنائية عدائية أو استبعادية بالنسبة لكل ما هو آخر، بل هي هوية قومية نعم، ولكنها كما سبق أن ذكرنا مشروع مفتوح على امكانيات موضوعية شتى، مشروع متفاعل متداخل مع هويات قومية أخرى، مشروع متطور مع تطور الواقع والمعارف العلمية والمنجزات العملية والأوضاع الاجتماعية والتاريخية في العالم وفي العصر. وهو مشروع يعد امتداداً بغير شك لتراثنا العريق في غير احتجاز داخل حدوده وفي غير قطيعة مطلقة معه.

ولكن كيف يكون للخصوصية هذا المشروع المفتوح وهذا التفاعل والتطور، وتكون في الوقت نفسه امتداداً لتراثنا القديم.

لعل هذا ينقلنا إلى المفهوم وهو «الإبداع». الإبداع هو الابتداء في شيء على غير مثال سابق وهو يتضمن معنى الانقطاع عما اعتيد السير فيه من قبل كما يشير لسان العرب في بعض معاني الإبداع. والإبداع هو إنشاء أو ايجاد ما ليس موجود قبلاً. على أن

الإبداع ليس مجرد وجود جديد مختلف متميز، فليس كل جديد إبداعاً. بل الجديد المبدع والمبدع حقاً هو الكاشف عن علاقات أو دلالات أو اقيام غير مسبوقة معرفية أو جغرافية ذوقية أو سلوكية وهو الذي يتيح بهذا الكشف تغييراً وتجديداً وتطويراً للرؤية وللخبرة الإنسانية. ان الإبداع إنتاج شأن أي انتاج آخر، هو إنتاج أدبي أو فني أو علمي أو فكري إلى غير ذلك. وهو انتاج مغاير لما هو سائد يفسح مجال الرؤية والخبرة الإنسانية، ويتيح المزيد من السيطرة على الواقع الإنساني والطبيعي.

وقد يبدو للوهلة الأولى اننا في محاولتنا هذه الاقتراب من تعريف الإبداع، اننا لا نحتاج إلى تحديد خصوصيته، بل لعل دلالة الإبداع من تعريفه نفسه هي الخروج والتمرد على المألوف السائد أو الانقطاع عن الخصوصية السائدة. على أن الأمر في الحقيقة ليس كذلك. فليس هناك انفصال بين الابداع والخصوصية. فالإبداع هو تجديد للذات بتجديد الموضوع. فلا إبداع خارج نطاق الذات وبها والذات هي محصلة الخصوصية وحاملتها. ولهذا فالإبداع خارج نطاق الخصوصية الذاتية. ولكن الخصوصية كما سبق أن ذكرنا متعددة العناصر والانساق فهي تتضمن أنساقاً ذاتية وموضوعية وجغرافية وبيئية واجتماعية مادية وروحية، قومية وعالمية إلى غير ذلك. انها محصلة خبرة تاريخية متعددة العوامل والآليات.

وكما أنه من التعسف أن نقصر الخصوصية على واحد من هذه العناصر المتداخلة المتفاعلة، فكذلك من التعسف أن نقصر الإبداع على عنصر من عناصر هذه الخصوصية، فالإبداع مصدر هذه الخصوصية كمحصلة عامة لعواملها وآلياتها المختلفة على أن صدور الإبداع ونشأته من هذه الخصوصية ليس تكريساً لهذه الخصوصية بل قد يكون خروجاً وتمرداً عليها وتجاوزاً لها. ولهذا فإن خصوصية النشأة الإبداعية تقوم للإبداع مادته ولكنها لا تحد ولا تحدد دلالته. ذلك لأن الإبداع أكبر وأبعد من مكوناته، أكبر وأبعد من أغذيته الأرضية والبيئية والروحية والقومية والاجتماعية والتاريخية المحددة. فهو ليس تسجيلاً تقريرياً لها. و إنما هو صياغة لعناصرها وتجاوز لها في آن واحد. وهو ارتباط بخصوصية النشأة وامتداد لها، وانقطاع عنها في آن واحد. ولعل هذا ما يجعل الإبداع الأدبي والفني يحمل أكثر من بعد دلالي، فهناك البعد المباشر والبعد العميق غير المباشر، بل هناك الامكانيات المتعددة للقراءة والتذوق والتعرف أو هناك المعاني الأول والمعاني الثواني على حد قول الجرجاني ـ ولعل الاعجاز القرآني ان يكون، كما قد اجتهد ـ مصدراً من مصادره ما يوصف بأنه حمال أوجه، أي تعدد الدلالات في النص الواحد في النص الأدبي والفني الإبداعي عامة يجتمع الفن المباشر في الفن غير المباشر، والكلي في الجزئي والعام في الخاص والتاريخي في الآني والإنساني في القومي والاجتماعي والمجرد في المعين الملموس. وهو بهذا يفسح مجال الرؤية والخبرة الوجدانية والذوقية والفكرية بل والعملية كذلك، ويعمق ذاتية الذات ويؤكد

استقلاليتها ويحررها من التقليد والتبعية، وبتعبير آخر يحقق خصوصيتها القومية في تواصل و إضافة ومشاركة مع العمومية والشمولية الإنسانية.

ولهذا فمن التعسف أن نسم إبداعية الإبداعية منذ البداية بسمة الخصوصية، أو نطالب الإبداع بادىء ذي بدء بالتلبس بسمة الخصوصية، كأن نسميه أو نطالبه بأن يكون إبداعاً معبراً عن عقيدة محددة، أو قومية معينة، أو ايديولوجية بعينها، أو بيئة خاصة، اننا بهذا نحد منذ البداية من أفق هذا الإبداع، ومن حرية انطلاقه، لأننا نقيمه منذ البداية أو نسعى لإقامته منذ البداية على مرتكزات وثوابت قبلية تصورية وقيمية.

إن الإبداع يصدر عن خصوصية قومية وخصوصية اجتماعية وخصوصية إنسانية وخصوصية بيئية بغير شك ولكنه ليس قومياً فحسب ولا اجتماعياً فحسب ولا بيئياً فحسب من حيث أنه إبداع. بل هي عناصره التي يتشكل منها جمالياً دلالته الكلية وفاعليته الوجدانية والموضوعية.

على أن الابداع في العلوم الاجتماعية والطبيعية قد يختلف عن الإبداع في الأدب والفن. فالإبداع في هذه العلوم هوكشف ما بين العناصر والمعطيات الاجتماعية أو ما بين العناصر والمعطيات المادية، أو ما بين هذه وتلك من علاقات ضرورية جوهرية، أي قوانين عامة. والقيمة الإبداعية هنا تكمن في مصداقيتها، أي في قدرتها على التحقق التجريبي والسيطرة العملية فضلاً عن عموميتها وكليتها الموضوعية، ولهذا فدلالة أي نظرية علمية هي في هذه المصداقية التجريبية العملية الموضوعية وليس في أي صفة أخرى ـ وعلى هذا الأساس فليس ثمة نظرية عربية أو فرنسية أو سوفييتية أو ألمانية أو إسلامية أو قومية أو مسيحية أو يهودية في مجال العلوم الإنسانية والطبيعية، و إلا فقدت مصداقيتها العلمية. قد تنبع خبرة هذه العلوم من تجارب نوعية ذات خصوصية قومية محددة، ولكن علمية هذه الخبرة، تتحدد بتجريبيتها العملية الموضوعية ومصداقيتها الشاملة العامة. ليس هنا في عالم اليوم وفي المفهوم العلمي المعاصر علم نفس مصري أو علم اجتماع فرنسي أو علم اقتصاد عربي، أو علم طب إسلامي بل هناك علم أو لا علم.

وينطبق الأمر نفسه في إطار الأدب والفن على مجالين داخل هذين الإطارين هما الدراسات الأدبية والنقد الأدبي فالدراسات الأدبية، رغم ارتباطها بخصوصية لغة من اللغات، فهي لن تكون علماً ما لم ترتفع إلى تحديد العلاقات الضرورية الموضوعية داخل موضوع دراستها، بما يجعل هذه العلاقات قانوناً عاماً، حقاً، انه يمكن أن تكون بل من الضروري أن تقوم دراسات لغوية عربية وفرنسية وألمانية إلى غير ذلك من حيث مادة دراستها، ولكنها لا تمثل نظرية عربية أو فرنسية أو ألمانية، إذا كانت حقاً نظرية علمية: انها نظرية علمية مستخلصة من دراسة نوعية ومطبقة على مجال معين أو لغة محددة، ولكنها تصلح في الوقت نفسه أن تطبق بشكل جوهري على مختلف المجالات واللغات مع مراعاة الخصائص الذاتية المختلفة لهذه المجالات واللغات.

وقد يختلف الأمر بالنسبة للنقد الأدبي والفني اللذين لا يبلغان في الحقيقة مستوى علمية العلم. ولكن النقد الأدبي والنقد الفني على السواء و إن ارتبطا بموضوعات ومنجزات قومية نوعية خاصة، فلا تنطبق عليهما صفة القومية إن أرادا أن يقتربا من الدقة العلمية، ولا أقول من علمية العلم، واذا أرادا أن يشكلا قواعد نظرية أو إجرائية تصلح أساساً منهجياً لنقد أدبي ونقد فني بصرف النظر عن موضوع دارسته الأدبية أو الفنية و إن كان من الضروري مراعاة خصوصية هذا الموضوع المدروس دون أن تكون هذه الخصوصية موضع تحديد لطبيعة النظرية النقدية نفسها التي تكون موضوعية شاملة كلية، أو لا تكون نظرية أصلاً.

كلمة أخيرة:

أخلص من كل هذا، إلى القول بأن إبداعية الأدب والفن ليست في خصوصيته الدينية أو القومية أو الإيديولوجية و إنما فيما تحققه من تجديد وتجاوز وكشف يتيح المزيد من إفساح الرؤية القومية والاجتماعية والإنسانية عامة وتعميقها. ولا شك أن هذا لا يتحقق إلا بمقدار صدور الإبداع عن خبرات نوعية قومية واجتماعية خاصة وعلى هذا فالخصوصية قد تكون صفة تحديدية لمادة الإبداع ولكنها ليست صفة تحديدية لحقيقته الإبداعية. فلا أبداع بغير خصوصية كمصدر حي، ولكن الإبداع لا تتحقق قيمته بخصوصية مصدره و إنما بمقدار ما يحققه الإبداع من تجديد و إضافة في الخبرة القومية والإنسانية الحية. لا بمجرد القطيعة مع ما هو سائد و إنما بما يتيحه من المزيد من الوعي والسيطرة والتطوير الذاتي والجمالي والموضوعي للواقع القومي والإنساني. ولهذا فإن الإبداع من حيث أنه يصدر عن خصوصية قومية واجتماعية معينة فإنه يتجاوزهما انما يطورهما وينميهما ويعمقهما. واذا كانت الخصوصية القومية والاجتماعية هي مصدر الإبداع وقاعدته بالمعنى الذي حددناه سابقاً للخصوصية، فإن الإبداع هو القوة المغيرة المطورة لهذه الخصوصية. وهكذا لا تصبح الخصوصية معياراً نهائياً جامداً مقيداً للإبداع، ولا يكون الإبداع اقراراً وتكراراً واجتراراً للخصوصية، وتكريساً لها، ولا يكون من ناحية أخرى انفلاتاً وقطيعة مطلقة من كل خصوصية و إنما يقوم بينهما اغتذاء واغتناء متبادل. شرط الإبداع الحرية والديمقراطية. وبالإبداع تتعمق وتتسع مجالات الحرية والديمقراطية.

ولهذا فالتجديد الحقيقي للتراث القومي ليس بإحيائه أو تحديثه و إنما باستيعابه استيعاباً عقلانياً نقدياً، وبإبداع تراث جديد هو ثمرة الانطلاق من خصوصية الخبرة القومية والاجتماعية والإنسانية في الواقع الحي الذي يعد تراث الماضي بمختلف أنحائه واجتهاداته وصراعاته بعداً وجدانياً ومعرفياً من أبعاده المختلفة المتنوعة.

والخصوصية في الحقيقة، أعود أخيراً فأكرر، هي مشروع متطور مفتوح على

التجديد والإبداع إلى غير حد في مختلف الأصعدة، وليست أقنوما جامداً. لا إبداع بغير التحرر من أكفان الماضي والتمرد على ما هو سائد مسيطر مهيمن متخلف جامد. لا إبداع بغير الاكتساء بأرضية العصر والتعميق والغوص في الخبرة العينية الصراعية الواقعية الشعبية الاجتماعية الإنسانية، المعرفية والوجدانية والعملية. ولا خصوصية ولا هوية ثقافية ان لم تحقق ذاتها بتغذية الفكر والفعل الإبداعيين من ناحية والاغتذاء والاغتناء بالفكر والفعل الإبداعيين من ناحية أخرى، لا بالتأملات المجردة والاسترخاء المطمئن في أحضان الماضي والتراث أو استحلاب الشعارات القومية المجردة المطلقة الخالية من الرؤية الموضوعية لحقائق وصراعات وتطلعات الواقع القومي والاجتماعي والإنساني عامة.

هذه في رأيي العلاقة الجدلية الصحيحة بين الإبداع والخصوصية.

التدخلات

تدخل د. محمد أحمد خلف الله

تعودت حين ألتقي مع الصديق محمود أمين العالم أن يكون لقاؤنا على اختلاف في الرأي. وجرياً على هذه العادة أعلن اختلافي معه في ثلاث نقاط لا يمكن لضيق الوقت المتاح لي أن أتجاهل بعضها.

ونقطة الخلاف الأولى تدور حول معنى الإبداع. فالمعنى الذي طرحه الصديق محمود العالم هو معنى الإبداع حين يكون هذا الإبداع منسوباً إلى الله سبحانه وتعالى فهو وحده الذي يبدع شيئاً من لا شيء. أما الإنسان فلا يستطيع أن يبدع إلا حين يملك عناصر مادية وأخرى معنوية يحاول أن يخلق منها شيئاً جديداً على أساس من علاقات جديدة تقوم بين العناصر التي اختارها ليجعل منها شيئاً جديداً على غير مثال سابق، إن الإنسان في هذه الحالة يكون مبدعاً أي آتياً بشيء جديد من عناصر كانت موجودة من قبل، وعلى مثال غير سابق.

ونقطة الخلاف الثانية تدور حول هذه الوقائع والأحداث التي نسبها للإسلام، وهي في الحقيقة من عمل الإنسان المسلم. ومن أمور حياته الدنيوية.

إن قواعد الإيمان هي الإيمان بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر ـ وليس من بينها الطب الإسلامي أو العمارة الإسلامية. إن هذين، من الحضارة الإسلامية التي صنعها المسلمون ـ وليست من الديانة الإسلامية.

وأركان الإسلام هي شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله، و إقامة

الصلاة، و إيتاء الزكاة، وصوم رمضان وحج البيت لمن استطاع إليه سبيلاً. والإيمان بقواعده والإسلام بأركانه، مسألة فردية وليست قضية جماعية، والمسؤولية فيها مسؤولية فردية وليست جماعية.

إن المسائل التي أشار إليها الصديق محمود العالم هي من قضايا الحياة والدنيا وليست من قضايا الدين. إنها من قضايا الحضارة البشرية التي صنعها المسلمون. ومن هنا تختلف من بيئة إلى بيئة. ومن هنا تختلف الحضارة المغولية الإسلامية عن الحضارة الإسلامية في الأندلس أو في المغرب العربي.

يجب أن نميز بين ما هو من صنع الله وما هو من صنع الناس. إن الأول هو الدين والثاني هو الحضارة.

أما النقطة الثالثة فتتعلق بالقومية:

إن القومية نسبة إلى القوم. والقوم هو المجتمع في عصرنا هذا. فالقومية انتماء إلى القوم ـ أي علاقة بين الفرد والمجتمع. وعلى هذا الأساس يكون الأخ محمود العالم قومياً أراد أو لم يرد. إنه ابن من أبناء الأمة العربية وهو قومي عربي.

إن القومية انتماء إلى المجتمع وليست انتماء إلى الدين أو الدولة.

والانتماء للدولة هو انتماء رسمي قانوني، وليس أبداً انتماء قومياً.

هناك انتماء ديني وهو أن الإنسان العربي قد يكون مسلماً، وقد يكون مسيحياً.

وهناك انتماء قومي وهو أن الإنسان عربي أو إيراني أو تركي.

وهناك انتماء قانوني هو الذي يمثله جواز السفر أو «الباسبور».

يجب أن يكون هذا التمييز واضحاً في أذهاننا.

تدخل كلمة فردوس عبد الحميد

الحقيقة في البداية أحب أن أتجه في مشاعري في هذا الملتقى. الحقيقة أنا أعتبره من الأشياء الصحية التي تحدث حالياً في العالم العربي، يعني أنا أرى حالياً صحوة الفنانين والمبدعين والأدباء والمثقفين في العالم العربي يلتقون دفعة واحدة في مكان واحد فهذا حقيقة من الأشياء العظيمة جداً التي أتمنى أن تتكرر في شكل دائم.

بالنسبة لتغطيتي فالمهم الأستاذ محمود أمين العالم أول شيء بالنسبة لقضية مسألة الفن للفن أو الفن للمجتمع، طبعاً يعني في مجتمعاتنا أن الناس المحتاجة أشد الاحتياج للفن الذي يأخذ بيدها. أعتقد أن الفن له دور رئيسي جداً جداً في بناء المجتمعات وفي تطويرها والارتفاع بمستواها، وخصوصاً اننا نحن في فترات حرجة جداً سواء سياسية أو اقتصادية تمر بها مجتمعاتنا العربية المستهدفة من قبل الاستعمار الذي يعرف مدى خطورة

هذه الشعوب أو هذا الكيان المسمى بالوطن العربي. أنا أرى أن التجمع الذي نحن فيه حالياً ـ فرصة كبيرة، لأن هذه المسألة يجب أن تبقى في أذهاننا ونحن نعامل الفن في كل صورة.

الفن يجب أن يكون للمجتمع بالدرجة الأولى، ويثير القضايا ويحل مشاكلنا، لا يمكن أن تبقى بعض الشعوب برفاهية فنية (أنا أسميها الرفاهية الفنية) التي يمكن أن تبقي الفن للفن، أو واحد فنان ممكن «يشوف» أن يعمل إنسان لا يقل شيء في فيلم معين مثلاً، يحذف منه مستوى جمالي معين ليس له علاقة بالواقع، وهكذا طبعاً نوع من الفن ووجوده، لكن أنا اعتقد أنه نحن في ظروفنا الحالية، لسنا محتاجين إلى هذه النوعية من الفن ولكن محتاجين إلى الفن الواقعي الذي يناقش المشاكل الراهنة المحتاجة أشد الاحتياج للفن الذي يناقشها.

بالنسبة لقضية الخصوصية الذي يعنيه الاستاذ العالم طبعاً أنا أعرف الفنان انه هو شخص موهوب، ربّنا وهبه موهبة، يعني اختاره هكذا وأعطاه الموهبة هذه؛ حتى يستغلها لصالح الجماعة.

أنا سأعطي مثل بسيط، مثلاً الأغنية العربية أو الأغنية الشرقية ـ مجموعة الرحبانية مثلاً في الموسيقى، لا نستطيع أن نقول أن الرحبانية وفيروز يقدمون فن ليس فناً شرقياً ولكن يقدمون فن شرقي وجديد، «الاصالة! وجديد العربية» ولكن بشكل متطور جداً، لا نستطيع أن نقول أبداً ان الرحبانية فن عربي لكن أيضاً لا نستطيع أن نقول أنه موسيقى مثل الموسيقى التي قيلت في الأربعينات أو الثلاثينات أي انها لها إيقاع معين، لها مقاييس معينة.

لكن هم تأثروا وتثقفوا من ثقافة الغرب في الموسيقى وخاصة الموسيقى الكلاسيكية، وغنموا أنواع مختلفة من الموسيقى، وصهروها بالموسيقى الشرقية طبعاً بالشكل الذي نحن نراه، شديد الشرقية ولكن في نفس الوقت نستطيع أن نقول عنه أنه لا يقل إطلاقاً عن الموسيقى العالمية عندما نعرضه في أي مجال عالمي، وهذا من نفس المثل يعني أثبت لنا نجيب محفوظ أن شدة المحلية التي هي طبعاً ناتجة عن الثقافات المختلفة يوصلنا إلى العالمية المطلقة وشكراً.

كلمة د. محي الدين صابر

الموضوع هو ممارسة يومية لكل إنسان، ولكل مجتمع في الحياة.. فلا تتم الحياة الاجتماعية السليمة، إلا في إطار الهوية: قيمها وتصوراتها، و إمكانياتها وأدواتها، التي تشكل خصوصيتها..

ذلك أن الهوية القومية، هي الإسم السياسي، للشخصية التاريخية أو الشخصية الثقافية، أو الكيان الحضاري لمجموعة من الناس، في مكان معين. وهي تمثل الخصائص الحضارية التي ابتدعتها المجموعة التي تنتمي اليها، من اللغة والدين والقيم الجمالية والأخلاقية، وأنماط العلاقات الاجتماعية، والمهارات التقنية، وفلسفة الحياة والموت.

ومن هنا، فإن لكل شعب أو مجموعة من الناس مهما قلت هويتها الحضارية، وهذه الهوية، هي في حد ذاتها، إبداع حضاري مركب وجماعي، هي إبداع حضاري مركب، لأنها تمثل جماع الإبداع في كل مجالات الحياة الفكرية والفنية والاجتماعية والروحية.

وهي أيضاً، إبداع حضاري جماعي، لأنها تمثل عطاء كل المبدعين داخلها..

وبهذه الصفة العضوية للهوية القومية، وبالتعريف، فإنها تمثل الهوية القومية تمثيلاً شاملاً.. وهي بهذه الصفة الشمولية، شمولية الإبداع وشمولية المبدعين، لابد أن تكون دينامية ومتحركة ومتجددة عن طريق الإبداع الذي يتم استجابة للحاجات الجديدة للأجيال وللعصور.

ومن هنا تعرض قضية الخصوصية القومية، وقضية العالمية الحضارية، وفي الحق، ليس هناك تعارض بين القضيتين.. فكل الهويات القومية، في العالم، هويات ذات خصوصية ثقافية وحضارية، ولكنها بسبب هذه الخصوصية نفسها، محكوم عليها أن تتلاقى لتشكل في عاقبة الأمر العالمية الحضارية، التي تلخص وتمثل، خصوصية الإنسان بين الأحياء، وهي الحضارة البشرية الواحدة في أوجهها الفنية..

والحضارات في واقع الامر ليست حواراً بين الطبيعة وبين الإنسان، بين قدرة الطبيعة وقدرة الإنسان في استطاعتها وفي اكتشافها، وفي حل رموزها، وفي تسخيرها، فهذه الإبداعات والاختراعات التي تقوم على تجاوز الواقع، تمت وتتم في مختلف جوانب الحياة، وفي مختلف المواقع الجغرافية، وعن طريق مختلف الهويات القومية، تصب في آخر الأمر في الوعاء الحضاري العام.. وهكذا تصنع هذه الخصوصيات تلك الصورة الشاملة للحضارة الإنسانية على ما تصنع الآلات والأنغام الموسيقية المختلفة السيمفونية أو القطعة الموسيقية، وعلى ما تشكله لوحة تشكيلية، من مختلف الألوان والخطوط والأبعاد بل لعل أكثر من هذا، فإن هذه الخصوصية الحضارية، وهذا التعدد الثقافي وهذه الهويات القومية، مطلوبة لإعطاء البشرية مزيداً من القدرة على الإبداع.

إن العقد الدولي لتنمية الثقافة الذي يبدأ في العام القادم ويعلن في مؤتمر اليونسكو، يقدم على تنمية العلاقات بين الثقافات والحفاظ على خصوصيتها، لأنها إبداع الشعوب ولا بد من حمايتها، وإغنائها.. وذلك في مواجهة الاتجاه النمطي الذي تمثله الحضارة التكنولوجية المعاصرة، التي ترمي إلى توحيد حياة الإنسان الاجتماعية والحضارية، على نحو التوحيد البيولوجي القائم في طبيعة الإنسان..

إذا كانت البيولوجيا، قدراً مفروضاً على الإنسان فإن الحضارة هو القدر البشري الذي فرضه الإنسان على الحياة وبهذا أعطى للحياة عنوانها وخصوصيتها.. بما يسمى الحضارة البشرية.

إذن لا إبداع خارج الهوية، ولا هوية خارج الإبداع والإبداع بطبعه اختراق وتجاوز، وهو بهذا متجدد متطور وبتجدده وتطوره، يطور الهوية، وكلما زاد الإبداع القطاعي والإبداع الفردي كلما نمت الهوية وقويت وزاد عطاؤها..

الهوية القومية، ليست تعصباً ولا عبقرية، ولكنها الإسهام القومي في العالمي والإسهام المعرفي، في الإنساني.

كلمة د. محمد عياد

تدخلي سيكون مركزاً وبسيطاً. أقول في البداية بأن الأخ الطاهر لبيب ركز في ملاحظته على قضية مضمرة في الورقتين لكن غير مصرح بها. ولا أعتقد أن الخوض كثيراً في هذه المسألة سيضيف شيئاً جديداً. لذلك سأركز على ما أراه مفيداً لتلمس إشكالية الهوية القومية في علاقتها بالإبداع كما أفهمه كطاقة متجددة؛ كتجاوز لا متناهي للمكتسب.

لتلمس هذه الإشكالية من المستحب إن لم يكن من المفروض الانطلاق من سؤال بسيط أصوغه كالتالي: من ماذا تعاني الأمة العربية وبخاصة الجماهير العربية؟ سؤال بسيط للغاية لكن أعتبره أساسياً للانطلاق في عملية التلمس الفكري والمعرفي لعلاقة الهوية بارتباطها بالإبداع. وهو التلمس الذي من المفروض أن تقف عنده ورقة العمل ومجموع التدخلات للتعرف على التمفصلات المحورية في علاقة الهوية بالإبداع.

لندقق السؤال أكثر: هل الأمة العربية تعاني من فقدان هويتها أم أنها تعاني مما تعرفه في حاضرها من استغلال وتبعية وتحجر؟ وما هي الوسائل التي يمكن أن نمدها بها لكي تتغلب على ذلك؟

هذا سؤال يجب الوقوف عنده إذا أردنا، حقيقة، أن يكون تفكيرنا مرتبطاً إلى حد ما بالواقع الفعلي الراهن للأمة العربية وبهمومها الحقيقية.

إذا كان الجواب بأن معاناة الأمة العربية تكمن أساساً في فقدان هويتها أو خصوصيتها تكون النتيجة هو أن الأمر ينحصر في قضايا مبدئية صرفة؛ مثل التشبث بالهوية والدفاع عنها. لكن أية هوية وما مضمونها الحقيقي؟ لا أدري! ! أي أن النتيجة تكون من قبيل تحصيل الحاصل.

أمّا إذا كان الجواب هو أن أمتنا العربية لا تعاني أساساً من فقدان هويتها بل ممّا تعرف في حاضرها من واقع مأساوي يكرسه مؤشرا التخلف والتبعية، فإن المقاربة أو

الإشكالية تأخذ بعداً معرفياً أعمق وأخصب، وينفتح عندئذ باب التدقيق الذي يتلافى الطروحات الاختزالية أو تلك المفتعلة التي تتعامل مع الهوية كمعطى، كشيء جاهز لا يعرف، هو الآخر الحياة. في هذه المقاربة مساءلة الهوية ذاتها تصبح أمراً ممكناً: أية هوية أو خصوصية نعني؟ ألا تعاني أمتنا العربية وجماهيرنا العريضة من ثقل نوع من الهوية ساد قروناً عدة؛ نوع تخشب وانفلتت منه الحياة التي كانت لديه في وقت ما وأصبح حالياً عائقاً وعبئاً على حاضرنا وواقعنا الراهن؟ نوع من الهوية تشكل عملية التخلص منه شرطاً ضرورياً لكل نهضة ويقظة قومية. في هذه المقاربة أيضاً تبرز علاقة الهوية بالإبداع في أجلى صورها. حيث تصبح الهوية هي مجموع القيم الإنسانية الخلاقة التي طبعت الشخصية العربية في تشكلها وتطورها عبر صراع الإنسان العربي مع الطبيعة ومع ذاته. وتبرز الهوية هكذا كفعل متجدد على امتداد الزمن العربي؛ فعل أمة بكاملها؛ فعل جماهيري متجدد باستمرار. أي تصبح الهوية ضرباً من الإبداع؛ إبداع الهوية. ويكون أكبر ضامن للهوية وللابداع في آن هو الإنسان العربي الفاعل في التاريخ وبالتحديد الجماهير العربية المتحررة أو التي يجب أن تتحرر من كل العوائق التي تكبل إرادتها وطموحاتها. فتحرير الجماهير العربية هو أكبر ضمان لصناعة الهوية وأكبر تجسيد للتشبث المبدئي بالهوية العربية كإبداع متجدد مسترسل. وهذا أمر لن يكتمل إلا في إطار مشروع حضاري بديل يمكن القوى الحية العربية من وسائل التعبئة في أفق التخلص من كل الأغلال التي تعوق نهضة الأمة العربية.

مداخلة ناجي علوش

لقد استمعت إلى ورقة العمل، والى محاضرة الأستاذ محمود أمين العالم، وأودّ في الدقائق الخمس المخصصة لي أن أبين ما يلي:

أولاً: الهوية القومية العربية والواقع

أرى أننا حين نبحث عن الهوية القومية، يجب أن نبحث عنها في الواقع العربي عينه، لا في التاريخ أو الثقافة فقط.

وإذا كانت الهوية القومية العربية واضحة في التاريخ العربي والثقافة العربية، فإنها أيضاً واضحة في الواقع العربي تماماً، ولذلك نلتقي هنا، في أغادير على المحيط، من كل أقطار الوطن العربي، ومن الاتجاهات السياسية والفكرية المختلفة، لنناقش قضايا واحدة، ولا يغير من الأمر شيئاً أننا نناقش هذه القضايا من زوايا مختلفة.

وإذا كانت الهوية القومية حصيلة تطور تاريخي فإن هذه الحصيلة موجودة بسماتها

المشتركة، وبتناقضاتها أيضاً في العربي المعاصر.

إذن نحن عندما نتحدث عن الهوية القومية، لا نتحدث عن «رومانس» تاريخي فقط، بل نتحدث عن واقع عياني، وعن أمة موجودة لها هويتها، مهما كانت درجة تبلور الوعي بهذه الهوية.

ثانياً: الهوية بين الثبات والتطور

والهوية ليست سمة جامدة، تظهر بشكل واحد في كل أدوار التاريخ لأن الهوية مرتبطة بحياة الأمة، ولذلك فان هذه الهوية تتطور مع التطور السياسي والاجتماعي، وتأخذ الأشكال والجواهر التي يفرضها هذا التطور.

الهوية إذن حصيلة تطور تاريخي اجتماعي، وتعبير عن وضع راهن دائماً، ومن هنا فإن الذين ينظرون إلى الهوية باعتبارها تاريخاً يفقدونها قوتها الواقعية الراهنة والذين يرونها بلا تاريخ يرون فيها حالة راهنة فهنا يختلط معنى القومية Nationalism بمعنى الجنسية Nationality الأولى ترتبط بالتطور التاريخي والثانية ترتبط بالحدود السياسية والقانونية الراهنة. والقومية حين تتحول إلى جنسية، أي حين تحقق الأمة دولتها، تضم الدولة في كثير من الأحيان أقليات قومية ودينية ومذهبية وأشخاصاً من قوميات مختلفة وهذا لا يغير من طبيعة الهوية القومية، بل يغنيها ويدخل فيها اشكالات هوية كبيرة حيناً محدودة حيناً.

ولكن الهوية القومية التي تحمل سمات التجربة التاريخية تحمل أيضاً سمات الواقعية الراهنة. وهي لذلك تنمو نمواً تاريخياً، تغني وتتسع وتتجذر وتتحول؛ تصارع داخلياً؛ وتتحول؛ تصارع داخلياً وخارجياً وتتفاعل مع الشعوب والثقافات وتنغلق أحياناً بسبب هجوم أو ضعف وتنفتح حيناً بسبب قوة أو ضعف. وهي لا تتوقف أبداً عن هذه العملية كالشجرة التي تتغذى من الأرض ومن الهواء...

ثالثاً: مخاطر تواجه الهوية القومية

إن الهوية القومية تواجه مخاطر متعددة أبرزها الهجوم الامبريالي من الخارج ومحاولات التفتيت من الداخل وترتبط هذه المساعي معاً..

وتقوم ضمن هذا الإطار أو خارجه محاولات للتأكيد على ما يلي:

1 ـ تكريس الديني والطائفي على حساب القومي.

2 ـ تكريس الآني على حساب القومي.

3 ـ تكريس العالمي على حساب القومي. والعالمي هنا بمعنى الكوسموبوليتي Cosmopolity وليس الأممي. وتختلط هنا الطبقية المتجاهلة الإطار القومي بالكوسموبوليتية.

4 ـ تكريس الدولي على حساب القومي.

إن هذه المخاطر اليوم حقيقية، وتتطلب التشديد على أهميّة الهوية وتنمية الوعي بها وتأكيد القومي على حساب الطائفي والديني والكوسموبوليتي.

رابعاً: الهوية والإبداع

إن الإبداع عمل جماعي، بمعنى أنه يعبر عن إرادة ـ الفرد، باعتباره جزءاً من مجتمع الكاتب والفنان والمفكر يكتب أو يرسم أو يفكر عبر تجربة لمجتمع وضمن إطار هذا المجتمع بالتالي فإن كل إبداع حتى لو أخذ بعداً عالمياً فإن له طابعه القومي. وهكذا يمكن أن يفهم أفلاطون والمتنبي وابن رشد وشكسبير وروسو ولوك وماركس وراسل الخ...

والإبداع إنتاج ولذلك فإن المجتمع المنتج مجتمع مبدع، تطور الزراعة والصناعة وخوض الحرب الجدية واجتياز البحار والصحاري يرافقه الإبداع أما الخمول فيقود إلى الاستهلاك غير المنتج والمجتمع المستهلك مقلد يردد ما يسمع أو يردد التاريخ ويدافع عن ثقافته الماضية ويرفض الإبداع.

ولذلك فإن ابداع الشعوب التابعة الخاضعة يبدأ من المقاومة.

تدخل جورج طرابيشي

شخصياً أحيي ورقة العمل التي قدمت بالنظر إلى متعتها الانفتاحية وأحيي كذلك الورقة التي قدمها الأستاذ العالم، لقتاله في سبيل هذه النزعة الانفتاحية، مهما اختلفت معه في بعض الجزئيات.

أشار العالم إلى ان «الأنا» ليس وحده الموجود وان هناك «الآخر» وان ما بينهما يمكن أن يكون التفاعل الحربي.

خيل إلي ان الخطاب الذي ينقده، والذي يتعلق بجدل الأنا والآخر هو خطاب قد تكون ترجمته الصحيحة هي الكلياني خطاب توتاليتاري، بمعنى أن أولئك الذين يخوضون في هذا الجدل خوضاً سلبياً يتحدثون عن الأنا ويتحدثون عن الآخر، ويتناسون أن الآخر آخرون، وأن الأنا قد تكون أنوات ـ خطابهم هذا معاد للديمقراطية إلى حد كبير لا يرون الآخر إلا ما يريدون أن يراهم فيه ولا يرون تعدده لا يرون أن الغرب غربان ـ ان هناك غرباً وشرقاً، وأن هناك غرباً مسيحياً كاثوليكياً وآخر ارثوذكسياً، وأن هناك شرقاً بوذياً، وأن هناك شرقاً ملحداً، وربما غرباً ملحداً الخ...

كذلك عندما يتحدثون عن الأنا، لا يرون أن الأنا قد تكون أنوات، فحين يتحدثون عن الأنا الإسلامية، يتناسون أن هناك إسلامات، هناك إسلام قد يصح

تسميته بأنه إسلام افريقي، يعكس الخصائص القومية لشعوب منطقة، وقد يكون هناك أيضاً إسلام آسيوي، هناك إسلام شيعي وهناك إسلام سني، هناك اسلام ابن رشد وهناك إسلام الغزالي. إذن طبعاً أنا لا أتكلم عن الإسلام كمنطلق كدين، إنما أنطلق من واقع الإسلام، وكذلك فيما يتعلق لو تكلمنا عن الأنا القومية، ان الخطاب الذي يتحدث عن هذه الأنا، وكأن كل أجزائها متساوية متشابهة كأسنان المشط، قد لا يكون خطاباً صحيحاً، فحتى الأنا القومية بالمعنى العربي للكلمة هناك تعدديات ضمن هذه الأنا، هناك اختلافات، هناك تنوعات معزوفات تاريخية وجغرافية متنوعة وهذا الجدل، بين الأنا والآخر بالطريقة السلبية التي يقدم بها في بعض، الأدبيات هو أدب نافي لهذا التعدد.

ملاحظة ثانية حول الخصوصية:

الخصوصية يمكن أن تكون محرضاً على الإبداع، ولكنها أيضاً قد تكون قيداً على الإبداع، سأضرب مثالاً واحد: الرسم العربي حقق قفزة كبيرة في العقود الأخيرة وقد تمثلت هذه القفزة في الرسم الذي يطور ابتداء من الخط العربي، الخط بالمعنى العربي القديم معظم الفنانين العرب مهما كانت أقطارهم يمارسون الرسم من خلال الخط. هذا تطوير كبير للرسم، ولكن قد يتحول إلى قيد على هذا الرسم العربي، اذا بلغ إلى نهايته اذ بدلا ان يكون انفتاحاً لنا على الآخرين، ولفت أنظارهم إلى ما يمكن أن يساهم به في إغناء الثقافة العالمية، يمكن أن يصبح في النهاية، واذا تطرفنا فيه إلى ما لا نهاية يصبح قيداً أو حاجزاً بيننا وبين الآخرين.

فالخصوصية بهذا المعنى يمكن أن تكون عامل إبداع إذا كانت نقطة انطلاق لا نقطة وصول. المقصود ان ننطلق من الخصوصية لا ان ننتهي إليها، اذا انطلقنا فيها ووصلنا إلى ما وراءها يكون عندنا نجيب محفوظ، أما اذا انطلقنا منها وعدنا إليها وحدها، فإننا لن نكون إلا محاكين لقصائد العرب أو إلى الأغاني القديمة لا أكثر ولا أقل.

ملاحظة أخيرة / أنا أحب أن أميز تمييزاً كبيراً بين الخصوصية وبين خطاب الخصوصية. الخصوصية كما قلت يمكن ان تساهم في تفسخ الهوية القومية وبالتعبير الإبداعي عنها، أما خطاب الخصوصية وهو مع الأسف الخطاب السائد في الساحة العربية اليوم، فهو خطاب مهزوم وهو خطاب مهزومين، ولست أجد شاهداً على ذلك سوى هذا المثل. لنتأمل جميعاً لو أن الإسلام عندما انطلق انطلاقته الأولى، راح يتحدث بخطاب الخصوصية، ماذا كانت ستكون النتيجة؟ وشكراً..

كلمة مراد وهبه

في الورقتين اللتين ألقيتا من الأخ سبيلا والأخ محمود العالم وفي المداخلات التي سبقتني ثمة أزمة في الإبداع وأزمة في الهوية القومية، في حين أن قضية الملتقى «الابداع

والهوية القومية» تفيد أن القضية المطلوب طرحها هي كيفية عقد قران بين الحدثين. ولكن اذا كان كل من الطرفين يعاني «أزمة» فالقران ممتنع.

ولهذا كان من الأفضل أن تكون قضية الندوة «أزمة الابداع والهوية في الوطن العربي» ولو كان هذا «الافضل» قد تحقق لسارت الأوراق في منحى آخر. فورقة سبيلا تدور على غياب «المجتمع المفتوح على الديمقراطية»، وورقة محمود العالم تدور على أزمة العلاقة بين العام والخاص. وفي تقديري أن الورقة الحقيقية أعمق من هذا وذاك لأن شروط الإبداع توفر «العقل الناقد» وأعني بالعقل الناقد العقل القادر على كشف «جذور الوهم» والوطن العربي يحيا على أوهام عديدة. والسؤال إذن: هل هذا «العقل الناقد» له وجود في الوطن العربي؟ وجوابي، من خلال أبحاثي، ان هذا العقل الناقد «مجهض» أجهض في مصادرة كتاب «في الشعر الجاهلي» لطه حسين وأجهض في مصادرة كتاب «الاسلام وأصول الحكم» للشيخ علي عبد الرازق وأجهض في كتاب «نقد الفكر الديني» لجلال صادق العظم، وأجهض أخيرا في رواية «أولاد حارتنا لنجيب محفوظ» فقد صودرت كل هذه الكتب.

والمفارقة هنا فارضة في حالة الأديب العظيم نجيب محفوظ. فقد جاءت في حيثيات الحكم الموضوعة من قبل أعضاء لجنة جائزة نوبل فقرة تخص رواية «أولاد حارتنا» باعتبارها «ظاهرة غير عادية» ومع ذلك فهذه الظاهرة غير العادية صودرت نهايتها عندما نشرها نجيب محفوظ في حلقات في جريدة الأهرام. ومنع صدورها في كتاب والمنع قائم حتى الآن، وأنا هنا أنتهز الفرصة وأنا في حضرة ممثلين وممثلات عظام ومخرجين عظام لأقول لهم أن لدي انطباعا لا يستند الى دراسة علمية وانما يستند الى متابعة القليل من المسلسلات في التلفزيون هذا الانطباع مفاده ان فن التمثيل رائع: ولكن هذا الشكل الرائع مغموس في مضمون متخلف ولهذا فانا استمتع بالشكل وألقي بالمضمون في سلة المهملات. هذا مجرد انطباع وأرجو التصويب اذا كان الأمر على غير ذلك.

كلمة د. مصطفى القباج

لدي ملاحظتان، ملاحظة أولى وهي على الرغم من احترامنا وتقديرنا للأستاذ محمود أمين العالم، يبدو لي أنه قد ألقى خطابا تغيب فيه الخصوصية، ويغيب فيه الإبداع، فهو قد وقع فيما حذرنا منه السيد رئيس الجلسة، أي أنه وقع في سجال أسطوري، لقد خاطب الهوية كفكر صوري فارغ غير جدلي يدخل في إطار ما نسميه في التقليد الفلسفي المنطق الصوري بلحظاته الثلاث المتكاملة الهوية والتناقض، وحاول أن يساجله بمنطق جدلي رغم ما يبدو فيه من واقعية ومادية وقع في الصورية أيضا ووقع في الفراغ المضموني الذي نكرره يوميا في نقاشاتنا وفي أعمالنا.

أنا أريد أن أشير الى شيء، عندما نتكلم عن الإبداع دائما نكون مسكونين بهاجس

وبدهاء فظيع، يأخذ منا قوتنا للحاق بالآخر، نحن دائما نعتني بأزمة الصراع الحضاري. إن هناك فجوة فيجب أن نملأ هذه الفجوة لكي نصل إلى الاعتراف الدولي أن تعطى لنا جائزة نوبل الخ.. لا نقول بسؤال ولا بعمل وهنا أطرح القضية على مبدعينا أيضا ـ لا نقول بسؤال إساسي وهو ما الذي يمكن أن يفعله المبدع لو اتعظ في تجربة وعوض أن يفكر باللحاق وأن يصل الى المستوى الذي عليه الآن ماذا فعل اليابان؟ انهم قالوا في سنة 1986 في أي مستوى وعلى أي مستوى سيكون العالم في سنة 2000. فحتى يجد لنفسه مَوعدا عندما يصل العالم إلى 2000، سيجدهم من المبدعين الذين سيعترف العالم بفضلهم وبقوتهم، هذا الحساب الزمني غائب عن الذهن، غاب عن إبداعنا، نحن ندعو إلى التزام المبدع أن يعرف الواقع أن يماشي الواقع أن يبحث عن المقولة...

فنحن نفضح أمام الناس عجزنا ومشكلتنا، نفضح أسلحتنا وطبعا تكون النتيجة هي أن نكون ضعفاء وان نكون جماعة من اللاهثين الذين لا يمكنهم أن يصلوا الى شيء..

سؤالي ما هي الشروط التي تجعل من المبدع مبدعا يفكر في سنوات مقبلة عندما يصل العالم يقول هناك قطار بحري اسمه كذا..

نحن الآن أمام المشكلة اليابانية مثلا كمثال، كثير من الدول الغربية انبهروا بالمحطة الحضارية التي لحقها اليابان في وقت قصير وفي وقت جد هام وبصمت بدون كلام ليس كما نحن عليه الآن في الوطن العربي نتكلم اكثر من أن نبدع، نتكلم عن الإبداع أكثر مما نبدع، وبالتالي يكون موقفنا دائما هو موقف العاجز. إذن كمبدعين، كناقدين هل لدينا أن نتفق على سيناريو وعلى منهجية لكي تخرجنا من هذا الوضع المأساوي الى وضع بناء، أن نشتغل في صمت، أن نكتفي من التكرارية بشعارات فارغة، ان نلهث وراء بعض الأشياء التي أصبحت الآن من قبيل التكرار، نكرر هذا الكلام. ان نضع أسسا لوثيقة لميثاق نتكاتف فيه ومن أجله، على أن نلحق بالعالم ـ ليس في حاضره ولكن في المستقبل الذين نحن طبعا موعودون فيه ويجب أن نقول كلمتنا خلاله.

الشيء الأخير الذي أريد أن أنتهي من تدخلي البسيط وحتى لا أتجاوز الوقت: هل بالإمكان أن يكون الإبداع وأن يكون التقدم في مجتمع فيه أزمة، أزمة عيش؟ عندما نرى أن المجتمع الاوربي مثلا الذي نقارن أنفسنا فيه ونحاول أن نلهث وراءه عندما يخصص ثلاثة الى اربعة في المائة من الدخل الوطني للبحث العلمي وعندما أقول البحث العلمي الذي يبدع، في هذا الوقت كل مجتمعاتنا العربية تخصص 0,3٪ للبحث العلمي، إذن هذه المشكلة، هذا الاهمال الذي يعيشه المبدع، اذا لم يشر إليه بأصبع الاتهام ونقول لأصحاب القرار اذا لم تضعوا في حسبانكم وضع الإمكانيات المادية الضرورية للبحث العلمي لا إبداع فني لا اكتشاف لاختراع لا يمكن ان يستغل أبدا فالعاجز لا يمكن أن يعطي شيئا. شكرا.

كلمة د. عزيز الحبابي

تلميحات و إيحاءات لا تحليلات لضيق الوقت. أظن أن الانسان لا يعيش في الطبيعة بل في ثقافة، وبذلك يمتاز عن بقية الحيوانات، والثقافة إنتاج مجتمعي ولا يمكن ان تكون الثقافة في مجتمع مريض مسلول، كنا نعيش في مجتمع في السنوات الاخيرة او القرن العشرين بدون مساهمة المرأة، واليوم نحضر هنا ـ نتكلم عن الخلق وهكذا.. هو أن الانسان الحاضر الذي نريد أن نبينه ونعتمد عليه في بناء المستقبل ان ننكر وجود الطفل لن ينشيء؛ الشيوخ ينشيء الفنانون لامثالهم الفنانين والباقي مجموعة من الاميين اذ ننتج لنستهلك في دائرة ضيقة ولا نفكر في الجيل الصاعد اطفال الحجارة الانتفاضة الطفولة..

لذلك اود ان تخصص لجنة او جلسة بكاملها لقضية الانتاج من اجل الاطفال لان اطفال اليوم يعطون درسا هناك وغدا يعطون دروسا في بقية العالم العربي.

الهوية ما هي؟ هي ان يبقى الأنا هو هو، ولا يمكن أن يبقى الأنا هو هو اذا لم يعتمد على ماضيه، فاذا كنا مع الاستاذ محمد سبيلا أنا المعاصرة او غير ذلك اقول له متى تبدأ المعاصرة او الحاضر، ومتى ينتهي الماضي، الماضي لا ينتهي ـ يتدخل في النمط الذي نسميه الحاضر، والحاضر لا وجود له، لأننا نعيش في الحاضر متوترين نحو المستقبل، كل منا يفكر فيما سيعمل بعد ذلك، في مستقبله في أبنائه في آخر السنة والامتحانات الى غير ذلك، فأنماط الزمان كلها مجتمعة ومن العبث ان نوزع هذا الماضي نجعله في سلة المهملات وهذا حاضر ومتى ينتهي هذا الحاضر هو نفسه محكوم عليه أن يصبح ماضيا.

فيما قيل أظن أيضا الأستاذ سبيلا قال ان النهضة الإيطالية بدأت بانتعاش الفنون والادب، حقا، ولكن لا ننسى أن النهضة جاءت بعد اكتشاف المطبعة، وبعد ان قام البعض بترجمة الكتب الفكرية والعلمية الى اللاتينية، وبعد أن بدأت الفيزياء تتحول مع غاليلي، وبدأ الفكر الشمولي الانسكلوبيدي يشيع في الأوساط الغربية الأوساط المفكرة مع دولامرندون وغيره.

اذن فضل الأدب والفنون على العلم خطأ، ويجب أن لا نقع في نفس الخطأ اليوم، ان نجتمع هنا ونتحدث عن المعاصرة وعن ماذا يجب أن نفعل والاختراع والخلق والإبداع وليس معنا عالم (محمود العالم من صنف آخر) ولكن العلماء أصحاب المخاطر الذين يباشرون النهضة حقا ويخرجونها الى التقنيات مبعدون، يجب على كل مؤتمر يتعلق بالفن وأي إبداع ان يشارك فيها الغلماء، لأن العصر يدعو إلى تكامل أصناف المعرفة ومن خرج عن هذا القانون اظن سيبقى يحوم حول نفسه كحمار.. إذن لا بد إذا اردنا ان تكون اجتماعاتنا حقا مثمرة اننا نستنتج أن الأجيال المقبلة هي الطفل ولا هم شيء ولا هم نبدع ولا هم نفسهم هذا أولا. ثانيا أن يشاركنا العلماء والتقنيين بجماعات قليلة أو كثيرة ولكن لا بد أن يعطونا بهذا الرأي حتى لا نبقى في عالم التخيل في حين أن العالم لا

يسير في التخيل فحسب، بل يسير في التخيل والإبداع العلمي والتقني.

أريد أن أقول للأستاذ العالم، ان الخاصيات التي ذكرنا وذكر خاصيات الطرب في المشرق أظن اننا عندنا في المغارب خاصيات لها قيمتها التاريخية والفنية أذكر الطرب الأندلسي.. الطرب الغرناطي في تلمسان وفي وجدة، أذكر المميزات للثقافة في المغرب مثلا، هناك سلطان الطلبة مرت ثلاثة قرون على هذه... عندنا جيل جيلالة وعندنا ناس الغيوان وعندنا مجموعة مجددة ايضا، لذلك يجب ان نتجاوز القطيعة بالتجاهل، يجب على إخواننا في المشرق أن يعلموا ما يقع في هذه المغارب نحن نعلم كل ما يروج عندهم، نقرأ لهم، ونشاهدهم وننتقدهم لأن نقدهم هو نقد ذاتنا أيضا.

كل هذا يدعوني الى أن أؤكد ان كل عمل لا يعتمد على تكامل المعرفة فهو تقليدي وليس معتمدا على العلم الحقيقي الآن لا بد أن نختار هذا أدبي هذا فني هذا علمي، الفكر الإنساني يتحرك بمقتضى مجموع هذه الفعاليات الفكرية البشرية.

هناك قضية أخرى وهي قضية «الأنا» للأستاذ العالم، أشار الاستاذ جورج طرابيشي، هناك «أنا» لا بد أن يتجاوز ويتعامل مع كل أنا آخر..

فأنا الأنا يتعامل مع الآخر أو مع الآخرين ولكن إذا كان الآخر يستلب مني حرياتي ويصبح هو النموذج الذي أقلده تقليدا عبثيا أعمى فلا بد أن أقاطعه. استعمرني بالأمس ويستعمرني عن طريق استعمار جديد اليوم فيحرمني من ثقافتي ويقدم الي نفسه كنموذج مملوء بمكمكات ليبت في مركب النقصان، هذا أرفض الحوار معه، لأن هذا لا يذكي الحوار بل يعدمه؛ يوقفه.

لذلك يجب أن نفرق بين الأنوات المختلفة، الأنا المستعمر المتكبر لا. لا بد من قطيعة وأن أبحث عن نماذج حياتية لنفسي على مقاييسي اعتمادا على ثقافتي القديمة الحديثة باستثمارها، وكل واحد يلبس حسب مقياسه لا حسب ما يضع له في الخارج.

أوربا أعطت ما كان ممكن أن تعطيه. أنا ليس كذلك. الأزمات تتراكم والازمة تحقق أزمة هناك ديالكتيك أزمات لذلك يكفينا تخلفنا فلماذا نريد أن نأخذ التخلف ونضيف اليه أزمات الآخر، ومنذ استقلت هذه الشعوب الثالثية وهي تتخلف، لا يوجد شعب واحد خطا خطوة إلى الأمام منذ الحرب العالمية الأخيرة، اذن حين يخدعونا بالاكذوبة انتم شعوب في طريق النمو نقول لهم ان الذي ينمو هو التخلف أما نحن نتخلف ولا ننمو ولذلك لا حوار معهم..

د. محيي الدين صبحي

هناك في موضوع الهوية والخصوصية والقومية والإسلام وما أشبه.. هناك سوء فهم وهناك محاولة لإساءة فهم، ومحاولة للإساءة للفهم. اذ كلما ذكرت الهوية القومية أو الخصوصية يأتي من يقول الهوية القومية نعم ولكن إحذروا هناك الانغلاق وهناك

التحجر، هذه المقولات هي المتحجرة، وهذه المقولات تتكرر على أسماعنا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية الى الآن ولم ينتج عنها إلا الطغيان والتوتاليتارية. وقمع كل حرية للفكر العربي باسم أن الهوية نعم ولكن إحذروا لم نتوصل إلى بداية صالحة، كان ممكن وهذه مخالفة هناك نقطة نظام اتفقنا في المجلس القومي على قراءة اوراق العمل فقط على أساس ان تطرح المشكلة بدون أبعاد ايديولوجية ويترك النقاش حرا دون تأطير مسبق فجاء من ألقى وقال الهوية القومية نعم ولكن إحذروا فهي ضارة، ولم يقدم تعريف لهذا الموضوع.

الخصوصية أو الهوية القومية مفردات تصبح قوالب جامدة حين ننتزعها من مضمونها التاريخي. حين نطرحها في المطلق تصبح الخصوصية غولا، تصبح عدائية..

د. محمد ياسين عريبي

تخص هذه المداخلة ببعض التحديدات والتساؤلات المختصرة وذلك على النحو التالي:

1 ـ تتحدث الورقة على الهوية العربية ولا تشير إلى ثنائية الهوية كوجود وماهية على اعتبار ان الوجود هو الخاضع للتطور والصيرورة، بينما تتحدد الماهية في الثبات والتميز وهي التي توصف أحيانا بالخصوصية وهذا المعنى للخصوصية المتميزة هو ما يتعارض والطرح المقدم في الورقة التي تخضع الخصوصية للصيرورة ويجب التحديد العلمي للخصوصية يفقد العرب هويتهم ولا يكون الإبداع إلا مجرد تقليد للآخر ومن هنا نتساءل بخصوص توضيح المفاهيم في الورقة وتحديد علاقة الخصوصية هل الوجود الحضاري المتطور أم الوجود الماهوي المتميز؟ وبعبارة أوضح هذه الخصوصية بالوجود المتطور والماهية المتميزة؟

2 ـ تغفل الورقة جدلية الهوية من حيث انها كثرة ووحدة فهي اذ تتحدث عن الاتجاهات المتناقضة كالسلفية والقومية والتوفيقية وغيرها، ولكنها في نفس الوقت تريد تجاوز هذه الاتجاهات بدون ان تخضع هذا التجاوز لسيرورة القضية ونقيضها، وهذا الاتجاه الاحادي في الفكر العربي السلبي ووعيه بالجدل الذي يغفل توظيف الإيجابيات في الاتجاهات المعارضة لأحاديثه، وهو اتجاه تقليدي في الفكر العربي، وبسببه توقفت حركة التقدم في حدود الحلقة المغلقة والمتكرر. واذا كانت الورقة تهاجم الهوية المقفلة فهي لم تفعل شيئا سوى أن تحدد الهوية المغلقة من زاوية ايديولوجية معينة.

3 ـ تهاجم الورقة ربط العلوم بالدين كالعلم الطبيعي وعلم النفس والاجتماع، وغيره، وهي محقة فيما يتعلق بالطرح المعاصر لسذاجته، ولكن تأسيس مثل هذه العلوم في أصولها اعتمد على دين التوحيد المطلق فلولا نظرية ابن سينا في الحتمية الضرورية ونظرية المعتزلة في الحتمية المتسامية ونظرية الأشاعرة في الاحتمال، كما تطورت العلوم

الطبيعية على النحو الذي نراه، وكل هذه النظريات الثلاث خصصت لربط علاقة التوحيد بوحدة العقل التي تميزت بخصوصية التعدد في الفكر الفلسفي، بل لولا فكرة شعب الله المختار لما ظهرت «البروليتاريا» في المفكر الماركسي وما الحزب إلا توظيف للمخلص في المفهوم الديني، والدراسات المتعلقة بربط الدين في تأسيس العلوم المتعددة. وما الدين إلا سلاح ذو حدين، ولكن رفض الدين جملة وتفصيلا والتخلي عنه كوظيفة، هو رفض للعقل والعمل معا، لأن مفهوم الوحدة هو الأساس في تطور العلوم من القديم إلى الفكر المعاصر ولا نعني بهذا تحليل الفكر الميتافيزيقي في مفاهيمه المجردة من جديد حيث لنا كتاب تهافت الفلاسفة ونقد العقل المحض على العودة الى مثل هذا الخطأ في توظيف الفكر ولكن إيجاد مسار آخر لتوظيف الفكر الديني هو شرط التقدم العلمي وان كنا لا نعرف هذا الشرط كوحدة سامية، وذلك كما لا نعرف حقيقة الكهرباء ولكننا نعرف كيف نوظفها في حياتنا العملية.

4 ـ جدلية الأنا والآخر: تشير الورقة الى أن الآخر جزء من الأنا رغم رفضها ومهاجمتها للمثالية، ومع هذا فإن هذا التحديد صحيح في حد ذاته شريطة أن يكون الآخر في تداخله مع الأنا هو موضوع الذات لا الذات نفسها. اما ان تتحول الأنا الى موضوع للآخر كما نعيشه في عالمنا المعاصر، فان هذه الجدلية ستقضي على الهوية العربية، ولعل عدم التحديد لمعنى الخصوصية التحديد الدقيق بقصد أو غير قصد، هو الذي أدى الى تغييب جدلية الأنا بالآخر ووقوفها عند التأثير المتبادل ولعل نقد القباج على حق بان الورقة اعتمدت على المنطق الصوري بدل المنهج الجدلي. ان اللجوء الى الصراع الطبقي لتحديد جدلية الأنا بالآخر يظل مبتورا اذا لم يوظف الصراع الطبقي داخل الأنا الفردية كعالم صغير في مواجهة الصراع داخل العالم الكبير، كما أن الجدلية المادية تظل مبتورة اذا لم تتفاعل مع الجدلية المثالية وهذا ما يتفق مع تحديد الورقة على أن الآخر هو جزء الأنا، وبتعبير آخر ان الأنا وجود جزئي وكلي في آن واحد. ولعل سارتر على حق في كتابه «نقد العقل الجدلي» حينما ينتقد الماركسية من هذه الزاوية والسؤال الذي نطرحه هنا هو كيف يفهم صاحب الورقة علاقة الآخر كجزء من الأنا.

5 ـ لم تحدد الورقة العلاقة بين الجدل والإبداع من الناحية المنطقية حيث حدد العرب ومن جاء بعدهم بأن «الذوق فوق العلم» وهو يخضع للحدس كل إدراك مباشر، وقد تحدثت الورقة عن هذا المعنى حينما رأت «أن الابداع اكبر من مكوناته» ومما لا شك فيه ان الابداع في تجاوزه يعتمد على معايشة مكوناته المسبقة، اما القطيعة مع الماضي وعدم تحليل مكوناته السلبية والإيجابية والاعتماد على الحاضر فإنها لا تؤدي إلا إلى التقليد والابتعاد عن الإبداع، فلولا معرفة كانط بنظرية الجلال والجمال الالهيين كما عند صاحب «المعارف العقلية» لما استطاع ان يصل الى نظريته عن الجمال والجلال والرضى وغيرها من المفاهيم النظرية في علم الجمال، ان الوعي بالماضي والحاضر هو شرط التجاوز

والإبداع.

6 ـ وختاما نقترح تغيير عنوان الورقة بجدلية الهوية والإبداع بدل جدلية الإبداع والخصوصية على اعتبار ان الهوية كوجدان حضاري تمثل مكان المنفتح الخاضع للسيرورة والتطور اما ماهية الهوية فهي ثابتة متميزة وبهذا التجدد والثبات يتحقق الإبداع وعدم سيرورة الأنا في الآخر فتصبح «الأنا لا أنا».

د. أحمد الادريسي

يبدو لي أن عرض الأستاذ محمود أمين العالم ليس إلا خطابا شارحا لورقة العمل التي قدمها الأستاذ محمد سبيلا. فالهوية القومية التي يتفاعل معها الإبداع ويعبر عنها هي في العرض وورقة العمل معا هوية منفتحة حركية لا هوية منغلقة سكونية. وقد لاحظت أن جل المناقشات انصبت على العرض، في حين وقع شبه تغييب لورقة العمل التي كان ينبغي أن تكون وحدها موضوع النقاش والتعميق والتدقيق.

وبخصوص الورقة يلاحظ أنها تحدثت عن تفاعل الإبداع مع الهوية القومية، لكنها لم تحاول تبيان مواصفات هذا الإبداع الذي يترجم هذه الهوية.

أما بخصوص العرض فليسمح لي الاستاذ محمود أمين العالم أن أختلف معه في مسألة تصنيف الخطيبي وأدونيس بإطلاق في الاتجاه القائل بالقطيعة مع التراث.

د. علي المصراتي

لا شك أنها من الظواهر التي يحتاجها مجتمعنا مثل هذه اللقاءات ومثل هذه التساؤلات في موضوعية وصدق ورحابة صدر.

هذه الأمسية فاتني أن أستمع إلى الأستاذ الفاضل سبيلا ولكنني استمعت إلى الأستاذ المناضل المكافح الصديق محمود أمين العالم الذي عاش الكلمة طيلة عقوده موقفا ورأيا وفكرا.

أجدني أن اختلف معه في بعض الجوانب.

موضوع الندوة أيها الاخوة والأساتذة الأفاضل قضايا الإبداع والهوية القومية، ويبدو أننا في حاجة الى وضع المصطلحات العلمية في مكانها حتى لا نختلف كثيرا على المصطلحات.

حقيقة انه في هذا المجتمع العربي في هذا الكون في هذا العالم، أو هذا الجزء من هذا العالم، في حاجة الى مثل هذه التساؤلات، ما هي مواقف الإبداع ازاء الهوية القومية، وقبل ان ندخل على الجواب ندرك لا تناقض أيها الاخوة بين القومية بشرط أن لا تكون تعصبا، ان لا تكون توقعا، وإلا عالجنا التوقع بالتوقع ويكون ضدها أكثر من الاستعمار.

لا تناقض بين المحلية للكاتب والمبدع والفنان، قصاصا أو روائيا او فنانا تشكيليا، وبين الإنسانية والعالمية لأن الانسانية ليست خيوطا من الخيال، انها انطلاق من مكان وزمان و إسكان ومضمون.

هل نستطيع أن نضع تساؤلا عن الزمان أو العصر الذي نعيشه، والمكان من هذه القارة الإفريقية والآسيوية والمضمون هذا الإنسان المتخلف المقهور بين الأنظمة المتعددة وبين طموح المستقبل، ومن هنا يبرز دور ـ الإبداع، وقبل أن نقول الإبداع ومواصفات الإبداع لا بالطريقة الأكاديمية، إنما برؤية الواقع الملموس في قارتنا، هو البحث عن إيجاد المناخ للإبداع، حماية المبدع، الذوق الفني تقدير الإبداع، اما في مجتمعات لا تجد للمبدع إلا حفلات الرثاء والبكاء بعد فوات الأوان ـ أو لا تعرف إلا كثرة المخابرات أو اللجوء الى أساليب الغمغمة والكمكمة، هذه أجواء ومناخات لا تساعد على إيجاد الإبداع.

فالمبدع يوجد من المناخ، المبدع أخذ وعطاء؛ الفن موهبة ومضمون ومزاج، اذا استطعنا ان نوجد هذه الأشياء في هذه المناخات، بعد ذلك نقول ما دورها في التنمية القومية، واذا قلنا القومية، فأكرر ليس التعصب، وليس التوقع لأننا مثلا عندما نعتز وفرق بين الاعتزاز والغرور، وعندما نعتز ففرق بين الاعتزاز وبين السلبية، عندما نعتز بتراثنا أو تاريخنا، وما أكثر سلبياته وما أكثر سيئاته، وما أكثر حسناته أيضا ـ عندما نعتز بهذا نريد أن نربطه بقضايا الحرية، لا إبداع ولا فن بلا إنسان ولا حرية.. وملاحظة صغيرة جدا ان أي كاتب يكتب من منطلق صغير محلي لنموذجه، ما هو إلا خدمة لقضية الإنسان في كل مكان، لأنه لا توجد عدمية غير إنسانية إلا من منطلق ذاتي آني بدون تعصب وبدون غرور. لماذا نقول أخذ نحن العرب منا، أخذت أوربا كذا وكذا، كما تعتزون انكم أعطيتم ايضا، خذوا واعطوا والتأثر والتأثير هو الذي يضع حضارة الإنسان حضارة.. أو حضارة المعنويات.

د. علي سالم

بسم الله وبسم الانسان أحييكم

ولدت اليوم للأمة العربية فتاة جميلة سوف تنجب أطفالا أصحاء ـ وسوف تنجب ذرية صالحة لهذه الأرض هذه الفتاة اسمها شعبة الإبداع في المجلس القومي. هذه الفتاة الجميلة ماذا سنفعل فيها فيما بعد، على عادتنا هل سنجدها، هل سنلبسها خيمة سوداء وهيبة أكبر ـ على عادتنا في الشرق العربي وفي الغرب العربي. نبدأ بالأفكار الجميلة ـ ثم نطعنها بالسكاكين ونغذيها بالجهل ـ وعلى ذلك الجهل الجميل أتكلم كمبدع يتمتع بأكبر قدر من الجهل الجميل، هذا الجهل الذي يتيح لنا أن نشارك دائما ماذا يحدث؟ لذلك فالمبدع هو آخر من يتكلم عن الإبداع، هناك نقاط صغيرة وأرجو العناية بهذه الفتاة الجميلة لكي تصبح أمّا جميلة لا تخفي وجهها، أو صوتها أو عينها او جسمها ولكن

تظهره للعالم أجمع وان تعتني بأولادها، هذا ما أطلبه من المجلس القومي للثقافة العربية ـ وهي خطوة هامّة جدا بعيدا عن التشاؤم وبعيدا عن الطمع الكبير، هذه خطوة هامة جدا، أنا عندي 53 سنة وأمارس من حوالي 25 سنة وهذه المرة الأولى في حياتي التي أجلس فيها في مكان وأستمع لمفكري العرب، هذه خطوة جميلة وهامة جدا، ومن الممكن ان تكون أكثر أهمية اذا أخذناها بالجد الواجب.

أرجو من المجلس أن يطبع ورقتين للبحث، للدكتور سبيلا والاستاذ العالم، وأوجه تحية خاصة للدكتور سبيلا لأن بحثه قيّم جدا جدا فيما يختص بالابداع، وقال بذكاء كبير أشياء ضد الوطن العربي كله، ولكن هذه جيدة جدا اذا كنا نريد أن نسير إلى الأمام.

الدكتور مصطفى تكلم وقال الأدباء والمثقفين في أسفل السلم الاجتماعي، في بلادي يا سيدي وهي بلادك أيضا نحن نحتل أعلى درجات السلم الاجتماعي، وليس اذا كنت في القاهرة لترى اسم نجيب محفوظ، نجيب محفوظ يفوز، وتحت هذا الإسم العريض بخط صغير الرئيس مبارك يحيي نجيب محفوظ، هناك متغيرات هامة في الأمة العربية تحذف هذا الشرط، وعلينا الآن أن نحتفل بميلاد المجلس القومي للثقافة العربية سنختلف في البداية، ولكن نحن الآن لا نملك أشياء هامة وقيمة، وبدل ان نتحدث عن الأنا والآخر الذي نشكل نحن مجتمعه، وبعد غزو الفضاء اصبحت الكرة الأرضية صغيرة جدا يا سادة، وأصبحنا ايضا نحن العرب مطالبين ومضطرين يجب ان نتجمع في منطقتنا التي تسمى منطقة الشرق الأوسط لكي ندير الصراع مع الآخر. ولا بد من إدارة هذا الصراع بكل ما نحمل من إبداع.

كلمة أخرى للدكتور مراد الذي يلقي بالأعمال الفنية في سلة المهملات وأنا ألقي مثله بعضها أيضا ولكن تأكد يا صديقي بأن هناك أعمالا أخرى لآخرين لم تصلك وعندما تصلك وستصلك لن نلقي بها في سلة المهملات وشكرا.

د. إدريس الناقوري

أقول بداية إن الرئاسة طلبت إلينا ألا نكون سجاليين وهذا شيء مخالف لطبيعة الإنسان وللغاية المتوخاة من هذا اللقاء الفكري، الذي ينبغي أن يدور حول الخلاف والقضايا المثيرة للجدل: «وكان الانسان أكثر شيء جدلا».

لدي جملة ملاحظات يتعلق بعضها بالورقة المقدمة من طرف شعبة الإبداع. منها أن الرؤية الثنائية تحكمت في كثير من فقرات الورقة التي تضمنت تقريرات عامة وأحكاماً قاطعة تحتاج إلى مراجعة و إعادة النظر. مثلاً: مسألة النظر إلى الإبداع: جاء في الورقة أنه يمكن معالجة الإبداع من وجهة نفسية وأخرى جماعية. والواقع أن مناهج المعالجة لا تنحصر في هذين الاتجاهين: فردي / جماعي لأن العملية الإبداعية تتيح إمكانيات أخرى وتقبل التحليل من زوايا أخرى..

ثانياً:

لا تقتصر التحديات التي تواجه الإبداع والهوية القومية على ما هو داخلي وخارجي بالمعنى المشار إليه في الورقة بل هناك تحديات أخرى كثيرة يمكن رصدها داخل العملية الإبداعية نفسها بالإضافة إلى التحديات الداخلية والخارجية المتمثلة في الاتجاهات التي أشارت إليها الورقة. وبخصوص أبعاد الهوية القومية أغفلت الورقة البعد الديني الذي هو لحمة الهوية وسداها.

ذكر الأستاذ العالم في عرضه حول «جدل العلاقة بين الإبداع والخصوصية» أربعة اتجاهات تفاعلت في الفكر العربي هي: الاتجاه السلفي الديني ـ القومي المثالي ـ الإبداعي التجاوزي ـ النقدي الواقعي ـ تطرح هذه التصنيفات قضية المصطلح العلمي العربي ومشكلاته المرتبطة به. قد يقال: لا مساحة في الاصطلاح، ولكن التسمية: المصطلح لغة العلم والتعامل العلمي. فهل هذه التسميات تدل على واقع موضوعي أم أنها مجرد اصطلاحات وتسميات مجردة لا تعبر عن حقيقة الواقع العربي ثم إذا سلمنا ـ جدلاً ـ بهذه الاتجاهات أليس ذلك دليلاً على خصوبة الفكر العربي نفسه وحيويته لنقارن هذه الاتجاهات بالمذاهب الفقهية السائدة الآن في عالمنا العربي، شافعية، حنفية، حنبلية، مالكية، فهي اجتهادات ورؤى تساكنت وتحاورت منذ قرون.. المهم اذن في مثل هذه اللقاءات هو دراسة ونقد مصادر ومرجعية اتجاهات الفكر العربي وإخصابها بالبحث والتقويم.

الملاحظة الأخيرة فتتصل بالوسطية. كنت أود لو أتيح لي الوقوف عندها قليلاً لمناقشتها بعمق.. ولكنني أقتصر على القول أن عرض الاستاذ العالم بدأ وكأنه يعقد مصالحة مع الوسطية. فهو نوع من الوسطية مغلقة بالجدل فهل الوسطية هي الرؤية العلمية السليمة والموقف الفكري الذي اقتنع به محمود أمين العالم أخيراً ووجد فيه التعبير الأمثل عن حقيقة الهوية القومية..

د. محمد زنيبر

في الواقع، الذين استمعنا إليهم أو الذي استمعت أنا شخصياً إليهم منذ بداية هذه الجلسة في نظري تجاهلوا شيئاً أساسياً وهو الجانب التاريخي في هذه القضية. اننا نطرح قضية الهوية أو الخصوصية والإبداع وكأننا أمام اختيارات، لنا كامل الحرية في الأخذ بواحدة منها، وننسى أننا مطوقون بتحديات ملحة في العالم الذي نعيش فيه، ووسط القوى التي تسير هذا العالم وتؤثر على مصيرنا بكيفية أو بأخرى.

فقضية الهوية، والإبداع قضية نحن مهووسون بها منذ أكثر من جيل، فليست هذه أول مرة تطرح فيها هذه القضية، بل منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وقضية الاصالة والمعاصرة تطرح باستمرار.

السؤال الذي يأتي إلى الذهن هو لماذا هذه القضية تطرح علينا باستمرار؟ هل هذا من قبيل المصادفة؟ أم هنالك سبب آخر ينبغي أن نبحث عنه؟ وهنا طبعاً تأتي القضية في بعدها التاريخي.

لا ننسى أننا كعرب أو كمسلمين إذا شئتم ـ لأن هنا يمكن أن ندخل حتى العالم الإسلامي ـ مررنا منذ فترة انحطاط ـ فترة دامت ستة أو سبعة قرون ـ ولم نحاول الخروج منها الا في بداية القرن الثامن عشر ولا أريد أن أدخل في التفاصيل.

أنتم تعرفون المحاولات الأولى التي جرت في مصر على يد محمد علي وغيره. فاذن بل اننا نفكر في الخروج من هذه الوضعية التي كنا عليها بوضعية انحطاط. ودخلنا في طور التلمذة على الغرب واستمرت هذه المحاولات في ذلك الحين الا انها في الحقيقة ما زالت مستمرة اليوم، وهذه التلمذة الطويلة التي لا نرى لها حداً هي التي وضعت في الحقيقة أزمة داخلية في الضمير العربي الذي بعد قرنين تقريباً ما زال يتساءل متى نستطيع ان نتحرر من هذه التلمذة ونشيء أنفسنا ونخرج هويتنا من سجن التبعية الفكرية التي نحن فيها..

فاذن قضية الهوية وقضية الابداع مطروحة في هذا الاطار التاريخي، هنالك شعور عام لدى الجماهير العربية ولدى المفكرين العرب بأنه بعد هذه الفترة الطويلة التي قضيناها ونحن كتلاميذ ونحن نقلد ونحاكي نتساءل لماذا لا نفكر في الخروج من هذه الوضعية التي لا ينبغي أن تطول يعني التلميذ لا بد أن ينتقل من طور التلميذ إلى دور الأستاذ لا يمكن أن يبقى طوال عمره تلميذ ما دام حاصل، عندنا في الواقع الذي يحز في الضمير العربي و إلى الآن وهذه القضية تطرح باستمرار.

يعني يمكن أن نجلس إلى قضية الهوية والإبداع للتحليق كما فعل الأستاذ محمود أمين العالم الذي حلق تحليقاً نظرياً وتجريدياً من أعلى ليعرفنا بهذه القضية، والحقيقة إلى ندرتها متداولة منذ زمن عندنا وهي الوسطية واذا لم نكن متفتحين هذه أشياء تسلم بها عند عدد من المفكرين منذ زمن، بحيث لا نحتاج للتأكيد عليها، ولكن الشيء الجديد الذي ينبغي أن نفكر فيه هو كيف يمكن لنا عملياً أن نحاول الخروج إلى الإبداع والى إنقاذ الهوية؟

وأنا أنطلق من موضوع آخر هو البحث عن الوجود وعن العدم؛ هذه الهوية وهذا الإبداع. فأختصر وأقول هناك طبعاً كما قال الأستاذ سبيلا أشياء داخلية قد تعوقنا عن تحقيق الهوية والوصول بالإبداع. و إلى الانتماء والعز، العز بمعنى الإعجاب بالنفس ورفض أي اتصال، والاعتبار لنا نتصف بصفة الكمال، هذا شيء يكمن في داخلنا. لكن هنالك عادات / حالات للابداع والهوية وهو التقليد الساذج أو المحاكاة الآلية.. التي قد تؤثر على كثير من العاملين في ميدان الثقافة، فان استطعنا أن نحارب هذه الأجواء وأن نتحرر منها فينبغي أن نجده مفتوحاً أمامنا.

والملاحظة الأخيرة التي أقول، استرسل بما ذكره الاستاذ سبيلا، حينما أخذ بالنموذج الايطالي لا ننسى ان هناك فرقاً بين النهضة التي تنطلق من موقع قوة والنهضة التي تنطلق من موقع ضعف، وما زلت أذكر الكتابة التي قدمها أحد المستشرقين الكبار ربما يكون هنالك حوله انتقادات لكن على كل حال مفكر عميق وهو غريغور حين تحدث عن الهوية الثقافية في الاسلام وله كتاب كبير في هذا الموضوع فهو يقارن في الاقتباس في تاريخ العرب والمسلمين يقارن العهد بيت الحكمة. فنلاحظ ان هذا العهد كان العرب ينطلقون فيه من موقع قوة.

ويقارن هذا الوضع الذي كان في ذلك العهد، بالوضع الذي عشناه في بداية القرن الثامن عشر مع محمد علي وغيره.

د. خالد أبو خالد

أولاً: لقد استمعت للاستاذ العالم بمحبة كبيرة كما أفعل عادة.. ولكنني في هذه المرة، أعتقد ان الاستاذ العالم، قد تقدم الينا، بمجموعة من النتائج والمسلمات دون تحليل، مما قاد إلى نوع من الالتباس..

ثانياً: لقد فوجئت بأن الاستاذ العالم، لم يحلل خريطة الصراع في المنطقة، وهي خريطة، معقدة ومركبة ولا أعرف لماذا قفز عن ذلك..

ثالثاً: لو حلل الأستاذ العالم، هذه الخريطة والعوامل التي أدت إلى التيارات التي تحدث عنها، كذلك لو قام بتحليل هذه التيارات وارتباطاتها، وعلاقاتها التي تأسست عليها، وآفاقها، لكان محدداً أكثر ولتجاوزنا معه الالتباس الذي أشرت إليه.

رابعاً: أنا لا أشارك الاستاذ العالم في ذهابه إلى وجود تيار فكري مثالي عربي، بالمعنى الأوربي للمسألة فهذا التنظير غريب ومسقط على ظاهرة فكرية عربية مشوهة ساهمت في إنتاج سلسلة من الهزائم، بينما لا وجود لفكر مثالي فاشية أو نازية. كما هو الحال في الفكر الأوربي القومي المثالي...

خامساً: إن نظرية الخصائص، نظرية معرفية مشروعة النشوء، ومشروعة في أدائها للبحث عن خصائص ثقافية للأمة العربية، ويبدو أن الأمر ليس كذلك من وجهة نظر الأستاذ العالم أعني بها المطروحة من خلال مشروعه.

سادساً: ان المحلية التي قال بها البعض كمنطلق للعالمية إنما هي محلية، تفضي إلى الانغلاق والانعزال، والى الاسترخاء في خريطة سايكس بيكو أو ما هو أسوأ منها بمفهوم تجزئة التجزئة ونفوذ إلى حالة من الركون إلى أن كل قطر عربي قادر على أن يحل صراعاته، ويؤسس علاقاته ضمن فهم انعزالي خطير.

د. محمد برادة

المطروح بإلحاح علينا هو أن نجد طريقنا الخاص إلى «خصوصية» هذه الندوة والتي تتمثل في الوصول إلى حوار بين مبدعين ينتسبون إلى أشكال تعبيرية مختلفة. وهذا الملتقى يكتسب أهميته وخصوصيته من كونه يتوخى معالجة إشكالية الإنتاج الأدبي والفني من «الداخل» أي انطلاقاً من هموم الممارسة الإبداعية وأسئلتها النوعية.

لكن، يخيل إلي، أن العائق الذي يحول بيننا وبين ذلك يتمثل في أن معظم المتدخلين، لحد الآن، يكتفون بتكرار أفكار و«مواقف» اعتادوا على أن يعبروا عنها في كل لقاء بنوع «الوفاء» والإخلاص يدعوني إلى أن أقترح على المجلس القومي تخصيص جائزة لمثل هؤلاء الزملاء الذين يبذلون جهداً خاصاً في الحفاظ على «طوطولوجية» خطابهم بحرفية يحسدون عليها!

مثل هذا المسلك يعوق الحوار الذي يقتضي الإصغاء إلى آراء الآخرين والإصغاء إلى الأسئلة الجديدة التي تفرزها الساحة العربية بنوع من الجدية والإصرار.

أعود إلى الورقة المقدمة لألاحظ أنها ظلت عند الطرح الثنائي المعهود (الذاتية / الجماعية، الداخل / الخارج..) في حين أن المطروح في نظري هو الاقتراب من جوهر الإبداع العربي انطلاقاً من إنجازاته وأسئلته الملموسة. وفي طليعة تلك الأسئلة، كيف يستطيع «المبدع» العربي أن يشكل إنتاجه من المواد الخام المطبوعة بالاستلاب والتشيء وسيادة ثقافة الاستهلاك وظروف الكبت والقهر ليجعل منها منطلقاً لرؤية انتقادية تقدم للملتقي العربي عناصر تسعفه على تمثل التحولات والوعي بها. إن الإبداع في ظروفنا، لا يمكنه أن يكتسب قيمته إلا إذا كان قائماً على النقد وكشف المخبوء، والتمرد على ما هو قائم. ومن هذا المنظور، أعتبر أن ما نتوفر عليه من إبداع هو على جانب كبير من الأهمية، لأنه بالرغم من انعدام الشروط الدنيا التي تشجع على الإنتاج، فإن عشرات الروائيين والشعراء والمسرحيين والسينمائيين والتشكيليين.. استطاعوا أن يقدموا إنتاجاً نقرأ من خلاله التحولات العميقة لمجتمعاتنا ونستشف عبره الطاقات الكامنة لهويتنا ومقاومة جماهيرنا.. كل ذلك في الوقت الذي تكشفت فيه الخطابات السياسية والإيديولوجية الفضفاضة عن خوائها وانهزاميتها.

نقطة أخرى أريد أن أوضحها، وهي أنني متحفظ على الاقتراح الذي سمعناه في الصباح والخاص بالخروج من هذا الملتقى بـ«ميثاق للمبدعين» أما المواثيق فانها تقييد قد يعوق خطوات فترة النقد الجذري التي نعرفها..

د. احمد إبراهيم الفقيه

ملاحظة بسيطة مختصرة، بما أننا نلتقي تحت عنوان الإبداع والهوية القومية فإن كلمة الأستاذ العالم تكتسب أهمية خاصة لإثارتها هذه القضية، من وجهة نظر مختلفة قليلاً

ربما عن الورقة التي قدمها المجلس أو التبعية..

ولأننا نلتقي تحت هذا العنوان أيضاً، وجب الوقوف قليلاً عندما استنكره الأستاذ العالم من إلحاح على هذا البعد في الابداع لا اعتراض على ورقة الأستاذ العالم من حيث المنطلقات العامة والجانب الإنساني الذي لا يدخل الإبداع به. إبداع لا خلقاً ولا ابتكاراً نتفق عليها جميعاً. هذا الجانب الإنساني الذي لا يأتي إلا بالتفاعل أخذاً وعطاء نتفق عليها جميعاً، ولكن الإلحاح على الخصوصية يأتي أيضاً من خصوصية أخرى، يعني يمكن هذا الكلام أن نصدقه ونتكلم عليه، على أرض مختلفة وبلاد مختلفة ان لم تتعرض لهذه الاجتياحات التي تطمس شخصيتها هذا الطمس، الأمة تعاني من تاريخها هذه المعاناة، فنحن الآن نجتمع في جزء من المغرب العربي وهل هذا المغرب الذي كان أرضاً لمعارك حضارية ضد المستعمر في يوم من الأيام والذي تبذل الجهود إلى الآن مضنية وقوية ومستمرة ودائمة لإنهاء هذه العاهة التي لا زلنا نعرج منها في منطقتنا العربية. فالإلحاح عليها يكون شيئاً مشروعاً وواجباً وطنياً وقومياً وانساني لأن هذه المنطلقات.. التي أتيت وأنا في آهاتي وأنا في تشوهاتي لم يفد لقائي معه نوع من العضوية أو اللقاء... إذا لم يكن على نوع من التكافؤ والقدرة على الإبداع، كيف نصنع المبدع إذا كانت كل هذه التشوهات التي ألحقها بي هذا الآخر في هذا الجزء من المغرب العربي ان نكون جميعاً ما عاناه من طمس لثقافة، من استلاب والمحاولة لسلبه، كل خاصية من خصائص هذه الإنسانية، وبقاءها صفر يدور حول رقم كبير الذي هو رقم المستعمر، الإلحاح على هذه القضية مشروع في الوجهة العربية، والإبداع ليس فيه أي انغلاق. بالعكس اعتقد أيها الأخوة ان هناك رمزاً كبيراً لوجود هذا الملتقى في أغادير / أغادير هذه العاصمة عاصمة أهل سوس، عاصمة المنطقة الأمازيغية أهل علم وثقافة واجتهاد وان تمت لدائرة حضارية عربية تتجاوز أي أبعاد عرقية وأي انغلاق وأي انعزال.

نلتقي، وفي هذه الثقافة على تفتحها وعلى اتساعها وعلى رحابتها، وأعتقد وجود الملتقى تحت هذا العنوان ضرورة انسانية قبل أن يكون ضرورة قومية وهذه كلمة صغيرة أردت بها توضيح هذا المعنى. وشكراً.

د. صبري حافظ

طلبت هذه الكلمة في نهاية الجزء الأول من الجلسة وطلبت أيضاً أن تكون في نهاية الجلسة، وكنت أرجو أن لا يؤكد النصف الثاني الملاحظات التي خرجت بها من النصف الأول، ولكن خاب ظني للأسف وها أنا أتحدث لأنني كنت أرجو أن لا يحدث ذلك. ما لاحظته أن جزءاً كبيراً من طبيعة الحوار، ومن سوء الفهم الذي طال حول ورقة

الأستاذ العالم بالتحديد وحضور كثير من الكلمات في شكل تقاطعات أو إثبات لمواقف أفراد، أكثر مما هي في شكل حوار وبمعنى آخر، كان هناك غلبة للطبيعة المونولوجية للحوار على الطبيعة الحوارية. ممّا أدى إلى عدم الوصول إلى شيء مشترك داخل إطار التعددية التي نفترضها جميعاً وأتصور ان هذا نابع من شكل إدارة الجلسة ومما تنطوي عليه بنية هذه الجلسة السيميولوجية من نوع من التوتر الدائم فأول ما نرى مجموعة على المنصة وأمامها قاعة واسعة لنستثير من ناحية البنية مجموعة من الآليات والإشكاليات المتعلقة بعلاقة كل ما هو سلطة وعلاقة كل ما هو مناقض لها.

ومن الأشياء اللافتة للنظر ان الأستاذ ناجي علوش حين أراد أن يتحدث برغم وجوده على المنصة نزل ليتحدث هنا إلى القاعة، حتى يضع نفسه من الناحية السيميولوجية أيضاً في موقف مغاير كلية لموقف تلك المنصة. وبالتالي أتى هذا أيضاً إلى حد كبير إلى تركيز معظم الكلمات على مقدمات الأستاذ العالم وليس على نتائجه، وهذه في الواقع مسألة كنت أرجو أن تغيب حتى عن الجزء الثاني من النقاش ولكنها تكررت بشكل مستمر وأدى أيضاً إلى تغييب جزئي لورقة الأستاذ محمد سبيلا لأنها أيضاً كانت ورقة مهمة، وكانت الطبيعة الحوارية التي فسرتها هذه البنية التنظيمية كانت من ضحاياها تلك الورقة أيضاً.

لذلك فأنا أقترح حتى نستطيع أن نستفيد من هذا اللقاء الذي سعيت إليه والذي أشكر المجلس القومي للثقافة العربية على تنظيمه، لأنه في تصوري واحد من اللقاءات القليلة التي يجتمع فيها ليس الأدباء فقط وليس المسرحيين فقط، وليس السينمائيين فقط، كما جرت العادة في مؤتمراتنا وفي ملتقياتنا السابقة، وإنما مجموعة من مختلف الفنون ومختلف الإبداعات العربية، كنت أتصور إن وجودها سيغني هذا اللقاء، وسيحدث طبيعة حوارية وأؤكد على مسألة الحوار هنا، يمكن أن نخرج منها جميعاً بنتائج، ولذلك فإني أقترح إلغاء هذا الشكل كلياً شكل المنصة التي يجلس عليها مجموعة أمامي، أنا لا أتصور حتى بدا لي في البداية هل الذين جلسوا على المنصة هم الذين سيتحدثون أم لا. والذي خرجنا به أن عدداً كبيراً منهم لا يتحدث، وأنه بشكل لزيادة سلطة المنصة حتى تكون المنصة ذات أسماء كثيرة وأعداد كبيرة فترهق القاعة.

ولذلك فأنا أقترح حقيقة وأنا من أكثر المؤيدين لوجود الجمهور في مثل هذه اللقاءات، أقترح حقيقة أن تنظم الجلسة على هيئة مائدة مستديرة يجلس حولها جميع المشتركين أو المدعوين إلى هذا اللقاء وان يتم الحوار بالمواجهة، فحتى شكل المواجهة يأخذ طبيعة أخرى للحوار نحن لسنا هنا لإثبات مواقف ولكننا هنا لإدارة حوار نخرج منه بنتائج وأرجو أن يتحقق هذا بدءاً من جلسة الصباح حتى نستفيد..

كلمة الأمين العام في الرد
على محمود أمين العالم

بسم الله.
الاخوات والاخوة أسعدتم مساء

كنت في البداية سأتطرق لنقطة نظام لكن سبقني إليها بعض الاخوة الذين أوضحوا أن كلمة الأستاذ محمود أمين العالم وضعت وكأنها ورقة عمل وانصب عليها النقاش، في حين أن ورقة العمل كانت هي الورقة التي قدمها الأستاذ سبيلا.

للتوضيح أن لجنة الإشراف عقدت اجتماعاً هنا اليوم، وفي تقديري أنها وقعت في خطأ حيث قبلت من الأستاذ محمود أمين العالم عندما طلب أن توضع مداخلته ضمن الوقت المخصص لأوراق العمل، لماذا؟

لأن ورقة العمل التي قدمها الأستاذ محمد سبيلا والتي قال عنها بعض الإخوان بأنها أم شرعية لأفكار الأستاذ أمين العالم ورضوا في ذلك، كانت موافقة عليها من الجميع، بمعنى أن هذه الورقة تحاول أن تطرح إشكالية الهوية والإبداع ضمن منظور قومي ديمقراطي تقدمي.

الأستاذ محمود أمين العالم أنا اعتذر شخصياً باسم لجنة الإشراف أننا قبلنا أن تكون مداخلته ضمن الوقت المخصص لورقة العمل، فهنا تسلط النقاش، وأخذت هذه المداخلة حظها الكامل من النقاش، وبالتالي حسبت على الورقة الأخرى، من هنا

حصل التوتر الذي أشار إليه بعض الأخوة، لكن على كل حال نحاول أن نستفيد في الجلسات القادمة بالتنظيم الصارم.

هذا لا يعني أن الأستاذ محمود أمين العالم كان لن يتكلم، ولكن كان سيتكلم كأي متدخل مثل المتدخلين.

بعد ذلك أريد أن أشير إلى ملاحظتين أرجو أن يتيح وقتكم لهما.

الملاحظة الأولى:

المجلس القومي للثقافة العربية، هو محاولة إبداعية من مثقفين من مختلف التيارات الفكرية في الوطن العربي تعاهدوا على أن يناضلوا على أرض مشتركة، منطلقين من الحوار فالاتفاق، واستخدام وجهات النظر المشتركة في النضال واستمرار الحوار على النقاط الخلافية. ومن هنا ليست هذه الندوة الأولى التي تطرح فيها مثل هذه الإشكالية، إذ سبق أن نظمنا هنا في الرباط ندوة المثقف العربي، والسلطة والمجتمع، وندوة النظم العربية والديمقراطية، ونظمنا في تونس ندوة العقلانية العربية، ونظمنا في طرابلس ندوة الوحدة العربية، ونظمنا في بيروت ندوة الدفاع عن حرية المثقف، وكانت هذه تكريماً لاستشهاد مفكرين ماركسيين أو شيوعيين، أو بالأحرى عربيين هما المرحومين حسين مروة ومهدي عامل.

أنتقل بعد ذلك إلى القول بأنني أعتز بصداقة الزميل المفكر الاستاذ محمود أمين العالم وكرد شخصي لا يصدر عن أي عداء للفكر الماركسي أو الشيوعي، لكن حقيقة أعبر أن الأستاذ محمود أمين العالم لم يحالفه الحظ في طرح وجهة نظر تكون أكثر إيجابية في دفع حوارات هذه الندوة في بدايتها. لماذا؟ لأنه صدر عن مرجعية إيديولوجية حين أطلق النار على الخصوصية القومية التي قال أنها مرتهنة، أو أنها محاصرة ضمن إيديولوجية محددة. في تقديري أن الأستاذ محمود أمين العالم انطلق من موقف مادي لينتهي إلى موقف مثالي، حينما أخضع الواقع للمرجعية الإيديولوجية التي يؤمن بها.

يعذرني ويعذرني الاخوة الموجودين في القاعة، وقد يشاطرونني الرأي...

مسألة نحن العرب مشكوك فيها، هناك الموارنة، وهناك الليبيين وهناك المصريين، وهناك الأمازيغ، وهناك مختلف التشكيكات التي تحاول أن تنال من هذه الهوية. عندما يأتي مفكر ماركسي كبير ليطلق النار على هذه الخصوصية التي تعيش حالة أزمة، كيف أستطيع أن أفهم وأنا أتكلم بلسان مواطن عربي عادي يعيش حالة هذه الأزمة الشديدة التي تعانيها الهوية القومية، وتعانيها الخصوصية القومية.

إذا كانت هذه الخصوصية التي يراها الأستاذ محمود أمين العالم منه هذا الهجوم الكاسح، كيف نراها من وجهة نظر مغايرة لوجهة نظر الأستاذ محمود أمين العالم بالطبع، وهي وجهة نظر الاستعمار والامبريالية لماذا يخاصمون هذه الخصوصية،

ويجندون ضدها الطاقات الفكرية والسياسية ناهيك عن العسكرية.

أريد أن أشير وألفت نظركم إلى كتاب كسنجير الأخير «في استخدامات القوة» ماذا قال فيه: إن العالم توضح ضمن منظومتين فكريتين، واستراتيجيتين عالميتين هما: الإيديولوجية الليبرالية، والإيديولوجية الماركسية، لكن الخطورة التي تهدد المعسكر الغربي هي في ظهور بديل آخر، وتحسن هذا البديل في الصين والهند، وانتهى إلى القول ان هذا البديل هو الوطن العربي.

إذن الخصوصية العربية، التي نقول بها هي خصوصية أمة لها موجوديتها التاريخية، لم يقال يوماً ما بأنها عنصرية، كما أشار بل، كانت دائماً إنسانية، كانت دائمة منفتحة، اطلعه، على ثقافة اليونان وثقافة الهند، وكذلك ثقافة الفرس، وكل الثقافات القديمة، وتمثلها، وانتجت منها حضارة انسانية، واليوم ونحن نتحسس طريقنا، نطلع نهضتهم، نتمثل ونبدع، لا نقد، ومن هنا فإن الأستاذ محمود أمين العام في تقريري في مقدمة حديثه على الأقل لم يكن مادياً في تقديري، بالقدر الذي أفهم به على كل حال هذه المادية / كيف؟

أشار قبلي الأستاذ خالد أبو خالد، هل طرح الأستاذ محمود أمين العام على نفسه سؤال ما هي خارطة الصراع في هذه المنطقة حتى يمكن لنا أن نجد الخصوصية سلاحاً في هذه المعركة الحاسمة أم لا؟

لماذا نحن نتجاهل أيها المبدعون العرب هؤلاء الفنانين، هؤلاء المثقفين. لكي نتوصل معهم ومن خلالهم/ لاستنهاض الجماهير العربية التي تدور المعركة اليوم ليس فقط ضد الثقافة العربية ولكن ضد وجودها ومصيرها.

من هنا ملاحظة وفي الحقيقة الدكتور العالم مفكر كبير ونحترمه ونجله وقد تتلمذنا على يديه، لا أريد أن أقول كان قاسياً، ولكن في تقديري كان مدفوعاً ربما ببعض الخصوصيات، ربما في بعض الصراعات الفكرية على الساحة المصرية...

أنتهي لكي أقول أن الأستاذ محمود أمين العالم رجع في بعض استنتاجاته إلى مسائل أتفق فيها معه حين قال، إننا ندعو إلى مشروع حضاري تاريخي له شروط، واننا لا ندعو معه إلى مشروع حضاري تاريخي له شروط، واننا لا ندعو معه أيضاً إلى القطيعة الحضارية، هذا استنتاج سليم نتفق فيه معه.

وأريد أن أنهي مداخلتي بما ورد في النظام الأساسي للمجلس القومي للثقافة العربية حول الهوية القومية حين قال: «تأكيد الهوية القومية وتمكينها من القدرة على التفاعل الخلاق مع الحضارات الأخرى، في إطار من الاصالة والتمايز وبفكر متفتح لخدمة أهداف الأمة العربية وقضيتها المركزية فلسطين ومواجهة الغزو الثقافي.

مرة أخرى أريد أن أقول، ورد في كلام الأستاذ الفاضل محمود أمين العالم أن القومية كتعبير عن الخصوصية تتضمن رفض المرتكزات العرفية حتى العلمية، دعوة

وممارسة للمثالية غير العلمية، فيها موقف عنصري، تؤكد تمركز قومي بل من تمركز أوربي على الذات.

وأعتقد أنني شخصياً لا أوافق على ذلك أعتذر من الاخوة إذا كان في كلامي (   ).

أعتقد أن الأستاذ محمود أمين العالم عبر عن وجهة نظره ومن حق الجالسين في القاعة أن يشاركوه ذلك أو يخالفوه، وهذه سمة مهمة من سمات الحوار الذي يحاول المجلس القومي للثقافة العربية أن يدفع بها في إطار من الاحترام المتبادل، وأريد أن أقول وانهي حديثي بأننا في حاجة إلى حوار يبدع بالفعل قومياً أو هوية قومية ليست رجعية، وليست فاشية ولكنها أيضاً ليست مستنسخة وليست تبعية وإنما قومية ديمقراطية تقدمية تمكننا من إلحاق الهزيمة بالخط الامبريالي الصهيوني الرجعي.

تعقيب د. محمود أمين العالم

أشكر كل التعقيبات والملاحظات على مداخلتي وأعتقد أنني استفدت من بعضها، وقد لا يتاح لي الرد على هذه الملاحظات لضيق الوقت ـ ولهذا سأكتفي بالتعليق على كلمة السيد عمر الحامدي.

يؤسفني أن أقرر أولاً أن السيد عمر الحامدي لم يكن دقيقاً عندما ذكر بأن مداخلتي تمّ الاتفاق على أن تكون في إطار ورقة العمل بل كانت مستقلة عن ورقة العمل وتعبر عن رأيي الشخصي، بل كان من المتوقع ان يكون لدى الحاضرين مداخلات أخرى لتقرأ بعد مداخلتي. وكنت قد أعلنت على الجميع في اجتماع لجنة الأمناء ان مداخلتي مختلفة بل ستسبب كثيراً من الخلافات والاختلافات ولهذا فأنا لم أقحم مداخلتي في إطار ورقة العمل.

ويؤسفني ثانياً أن أؤكد أن السيد عمر لم يفهم شيئاً من مداخلتي بصرف النظر عن الأسلوب والنهج غير اللائق التي علق به على هذه المداخلة.

فمداخلتي لا تقلل من شأن الهوية القومية ولا تتجاهلها كما يزعم السيد عمر، بل تنتقد الرؤية والمعالجة الثانية المجردة للهوية القومية، التي تجمد هذه الهوية وتكرسها. لقد قلت أن الهوية القومية مشروع مفتوح على إمكانيات موضوعية عديدة، وقلت أنها ثمرة آليات وعمليات عديدة، وقلت انها ينبغي أن تتفاعل مع حقائق الواقع الجديد، ومنجزات العصر ولا تكون أقنوما جامدا، بل قلت أن هذا الفكر القومي المثالي هو المسؤول عن الكثير من المآسي التي أصابت تاريخنا المعاصر طوال الأربعين سنة الماضية. ولهذا عجبت عندما اتهم السيد محيي الدين صبحي الذين ينتقدون الفكر القومي ويصفونه بالجمود بأنهم دعاة التوتاليتارية، وأتساءل هل هؤلاء الناقدون هم دعاة التوتاليتارية؟ أم أن الأنظمة القومية التي تحكم وتتحكم في العالم العربي طوال الثلاثين

سنة الماضية هي التي تقيم في العالم العربي أبشع الأشكال التوليتارية! ولهذا عجبت كذلك من السيد زنيبر عندما قال بأنني وسطي وأنني لم أقدم جديداً. الحق أنني انتقدت وأنتقد الوسطية. والوسطية موقف توفيقي متخلف يكرس الواقع الراهن. وما قلته إنما يعبر عن احتياجاتنا الاجتماعية الموضوعية في إطار الملابسات العالمية الراهنة.

إن الفكر القومي المثالي يفرض على الواقع تصوراته المجردة، ولا يدرك باقي الواقع من قوانين موضوعية، ومن اختلافات وتفاوتات وصراعات ينبغي أن ندركها وأن نضعها في اعتبارنا من أجل السيطرة عليها تعجيلاً بالتغيير المنشود. الفكر القومي المثالي على سبيل المثال لا يدرك المنهج الصحيح للتحالفات الاجتماعية، فهو ينشيء تنظيماً واحداً دون مراعاة للتمايزات الطبقية، ويفرض فرضاً على المجتمع كله. وهو لا يتبين أنه لا سبيل إلى تغيير جذري في المجتمع ولا سبيل إلى تحقيق الوحدة، إلا بقيادة ثورية جديدة يكون في طليعتها العمال والفلاحون والمثقفون الثوريون والفكر القومي المثالي كما رأينا في تعليق السيد عمر يخفي عداء شديداً للفكر الماركسي، ولا يحترم تعدد الاجتهادات الفكرية.

وأحب في النهاية أن أفرق وأميز بين الفكر القومي والحركة القومية. ومن الخطأ أن نخلط بين الفكر القومي والحركة القومية. فالحركة القومية حقيقية موضوعية نسعى جميعاً لإنجاحها وتحقيق أهدافها التاريخية، أما الفكر القومي فموقف من المواقف الفكرية المختلفة التي تعالج الحركة القومية. الفكر الماركسي موقف آخر يعالج هذه الحركة القومية ويسعى كذلك إلى إنجاحها وهو في تقديري يتميز بالرؤية الموضوعية والعلمية والواقعية النضال لهذه الحركة على حين أن الفكر القومي وخاصة في صورته المثالية المتضخمة فهو فكر شوفيني بل قد يصبح عنصريا ويعجز عن حل قضايا الحركة الوطنية حلا موضوعياً وإنما يكتفي بالشعارات الزاعقة والكلمات الانفعالية وأحياناً بأشكال السلوك المغايرة.

وأخيراً تمنيت أن يرتفع السيد عمر على مستوى الاتهامات والأحكام غير اللائقة التي وجهها إلي.

الجلسة الثالثة:
الرواية والقصة القصيرة

جلسة الرواية والقصة القصيرة

ـ أحمد اليابوري ـ قرأ ورقة العمل المخصصة للرواية الغربية والوعي القومي.

ـ محمد برادة ـ قرأ ورقة العمل المخصصة للقصة ـ القصة العربية ـ الهوية، التجريب، الصيرورة.

مداخلات وشهادات

ـ أحمد سويد
ـ عبد الله أبو هيف
ـ يمنى العيد
ـ صبري حافظ
ـ محمد عز الدين التازي
ـ سهيل ادريس
ـ هاني الراهب
ـ خناتة بنونة
ـ مبارك ربيع
ـ الياس الخوري
ـ اعتدال عثمان
ـ واسيني الاعرج

ـ ليلى العثمان
ـ رشاد أبو شاور
ـ سالم الهنداوي
ـ نهى بيومي حجازي
ـ جورج طرابيشي
ـ مراد وهبة
ـ ادريس الخوري
ـ علي الصقلي
ـ متدخل
ـ متدخل
ـ عزيز الحبابي
ـ بشير القمري
ـ متدخل

د. احمد اليابوري

الرواية العربية والوعي القومي

تتميز الاعمال الروائية بكونها، لا تعكس، بشكل آلي ومباشر، افكار وقناعات مبدعيها، بل انها تكون، احيانا، مناقضة لتلك الآراء والقناعات، كما تفصح عن ذلك المكونات البنائية للنص.

وكل قراءة للاعمال التخييلية، من خلال خطابها المباشر، تبدو تجزيئية، من جهة، لانها تغفل العناصر الرمزية، ذات الطابع الايديولوجي، الكامنة في صلب النص، وسطحية، من جهة ثانية، لانها تهتم بالمستوى الافقي، الذي يحيل العمل الروائي الى مجرد خطاب استدلالي.

ان البحث عن الافكار المباشرة، في النصوص الروائية يلغي مفهوم التعددية على مستوى الاصوات واللغات والرؤى، ويفصل البنيات الاجتماعية (اقتصادية وسياسية وقانونية) عن السلسلة الادبية، وكأن القضايا الاجتماعية ليست ملازمة لبنية النص ومتضمنة فيه؛ غير ان هذا التلازم بين الفني والايديولوجي لا يتحقق الا في الاعمال الجيدة، البعيدة عن التناول الاطروحي الذي يعتبر سمة بارزة في الرواية (القومية) بصفة عامة.

واذا سلمنا، خلافا لما يذهب اليه بعض المنظرين، بأن الرواية، رغم ارتباط تكونها، بظهور الطبقة البورجوازية، قد تطرح قضايا تتجاوز المطامح والحاجات الطبقية، امكننا رصد تشكل الوعي على المستوى القومي، في علاقته بتشكل البناء على مستوى النص الروائي، خاصة في الرواية التي تستلهم السرد التراثي العربي.

وتجدر الاشارة الى ان الرواية العربية، الرومانسية والواقعية على السواء، في مراحل مختلفة من تاريخها، رصدت، في الدرجة الاولى، الهموم الذاتية او الفئوية او الطبقية، وقدمت صورة عن الخلافات الايديولوجية ذات الطابع الشمولي (اسلامية، ماركسية، ليبرالية، اشتراكية..) الناشئة عن تلك التوترات الاجتماعية. وكانت الطبقة البورجوازية الصغيرة، بتطلعاتها وخيباتها، وانتصاراتها وصراعاتها موضوعا خصبا تم تناوله من مختلف الجوانب مع ابراز سقوط القيم في مجتمع يعيش مخاض تحولات عامة طالت الذهنيات والاذواق والافكار والاختيارات.

وقد كان التناول الروائي للقضية الفلسطينية مدخلا للقومي عن طريق طرح الابعاد الحضارية والنفسية المرتبطة بهذه القضية، كما يتجلى ذلك في اعمال غسان كنفاني وجبرا ابراهيم جبرا، وإميل حبيبي وغيرهم من الكتاب الذين طوروا الاداة الفنية الروائية في اتجاهات جديدة بتركيزهم على تحليل الشخصية الاشكالية الفلسطينية في محيط عالمي جديد.

ويتخذ النص الروائي طابعا اطروحيا مباشرا في بعض الاعمال الروائية التي رصدت ردود فعل المثقف العربي خلال التجربة الوحدوية المصرية السورية، وبعد فشلها، او خلال الحروب العربية الصهيونية. وقد اقترن هذا الرصد، عامة، بربط التجربة الوحدوية بالتجربة الوجودية (قلق، حيرة، سأم..). كما نجد ذلك في روايات مطاع صفدي وهاني الراهب.. او بابراز حتمية الوحدة العربية عن طريق تمجيد العمل العربي الموحد وتقديم بعض نتائجه الايجابية (حرب الجولان) عند مبارك ربيع، او التضامن العربي الفلسطيني عند خناثة بنونة.

وقد كان اختيار بعض الروائيين لطرائق السرد التراثية تأكيدا لارتباطهم بالجذور الثقافية العربية، وهكذا يمثل استحضار التراث، في هذا المضمار، لحظة وعي كلي، يدخل في تصوره الفئوي والطبقي والوطني لتجاوزهما نحو القومي.

ويمكننا، في هذا الاطار، تصنيف أشكال توظيف السرد التراثي في النص الروائي العربي الى ما يلي:

1 ـ شكل اندماجي لا يخرج فيه النص الجديد عن دائرة الشكل القديم، كما يتجلى ذلك من جهة في (حديث عيسى بن هشام) لمحمد المويلحي الذي كان تراثيا في تناوله للتراث، اي خاضعا في توجهه العام للمبادىء والقواعد والاهداف التي كانت تحدد لجنس المقامة، دون وعي بالوظيفة الايديولوجية للتراث، وكما يبرز، من جهة ثانية، في (حدث ابو هريرة.. قال) لمحمود المسعدي الذي وظف (الحديث) و(الخبر)، لتأطير فضاء كتابة تستهدف الخروج عن اصول الكتابة السردية الغربية، وخلق وعي بالذات الثقافية العربية في مواجهة تيار التغريب.

2 ـ شكل كنائي يتم فيه التجاور بين شكل قديم ومضمون واسلوب جديدين وتمثله (المقامة اللامية) لجمعة اللامي، و(الزيني بركات) و(التجليات) لجمال الغيطاني، و(بدر زمانه) لمبارك ربيع.. وكلها وظفت بطرق مختلفة، وبدرجات متفاوتة، التراث السردي القرآني، او الحديثي، او التاريخي او الصوفي..، في اطار مشروع كتابة روائية عربية جديدة تستمد مقوماتها الفنية من خصوصيات السرد العربي، في مختلف تجلياته، حتى تكون مستجيبة لمتطلبات الابداع والتلقي، على السواء، في تركيزها على فضح التناقضات التي يعيشها الوطن العربي، في تمزقه بين اجترار الاحباطات المتولدة عن وضعية التشرذم من جهة، وفي تطلعه لمواجهة التحديات عن طريق تحقيق الوحدة من جهة ثانية.

3 ـ شكل استعاري يتحقق من خلاله امتصاص نصوص سابقة، بعد تمثلها وتحويلها ونقدها، لتصبح ذات حمولات فكرية جديدة، في سياق جديد، كما يتضح ذلك في (موسم الهجرة الى الشمال) للطيب صالح، وفي (رامة والتنين) لادوار الخراط، وفي (ملحمة الحرافيش) و(ليالي الف ليلة) لنجيب محفوظ وفي (الوقائع

الغربية) لاميل حبيبي..

ان هذه الاعمال الروائية، تقدم كتابة جديدة تتميز بتوظيف محكم لنماذج من (الف ليلة وليلة) ومن المأثورات الشعبية ومن المستنسخات والحكم والصور التي تتمظهر في صلب النص كوحدات سردية صغرى تحيل على كتابة مغايرة تخلخل النسق النصي وتتفتح على تعدديةلغوية وايديولوجية.

ان التراث، كبنية استعارية، يصبح نصا داخل النص، ومن ثم، ذلك الطابع الحواري الذي يتحول في نهاية كل مواجهة الى الوان من المفارقات التي تتولد عنها، اشكال من السخرية تعتبر بمثابة البنية الناظمة للتشعبات النصية.

ان وظيفة التراث في النماذج الروائية التي تناولت الحكي الصوفي او السرد التاريخي، او البناء اللغوي التقليدي لم تكن دائما ذات طابع سلبي، كما يذهب الى ذلك بعض الباحثين، بل انها بتركيزها على افق التجاوز في علاقته بالمنظور النقدي للتراث، كانت استرجاعا واعيا لذاكرة موشومة ببصمات الفكر والخيال العربيين، وحوارا خصبا مع تاريخ، قيد التشكل، يؤرقه مشروع قومي عربي في مواجهة واقع الاحباط والتجزئة.

وبصفة عامة فان نجاح توظيف التراث في الاعمال الروائية العربية، رهين، الى حد بعيد، بوعي الكتاب بموقعهم التاريخي، وبدرجة جرأتهم على خلع قناع القدسية المصطنعة عنه، وبعدم التعامل معه كهدف، بل كأداة تساعد على التخفيف، مؤقتا، من حدة ضغط الانبهار والاستلاب اللذين يعتبران نتيجة حتمية لمثاقفة غير متكافئة.

ولا يمكن طرح الوعي في الرواية العربية دون التطرق الى اللغة الروائية التي حققت، منذ مرحلة التأسيس الاولى انزياحا، بالنسبة للغة المقامة والمقالة.. بدرجات متفاوتة، محاولة، لطبيعتها التعددية، استيعاب اللهجات العامية والمفردات والصيغ الاجنبية، في الحوارات، ثم في السرد، مع احتفاظها بالموقع المركزي الذي يتيح لها ان تكون اللغة الحاضنة لمختلف اشكال التعبير الفئوي والطبقي والقومي.

ان اللغة، في الانتاج الروائي العربي، بعد فترة تأرجح بين القيم التقليدية والدعوات العامية، اخذت خط التوازن الذي يفرضه واقع التلقي وضرورة الانفتاح، في اطار اثراء وتطوير وصيانة الفصحى، باعتبارها مركز الوعي القومي العربي.

يمكننا في ختام هذه الورقة ان نقترح الخلاصات التالية:

1 ـ لم يكن اهتمام الرواية العربية بالطبقي موجها ضد القومي، بالضرورة، بل جسرا موصلا اليه في اغلب الاحيان.

2 ـ باستثناء التراث الذي تناول القومي بطريقة فنية، عبر البناء اللغوي والسردي، فان الرواية العربية انساقت، بصفة عامة، في هذا المجال، نحو التناول الاطروحي المباشر.

3 ـ يعتبر توظيف اللهاجات العامية، في النص الروائي العربي، ضمن حدود معقولة،

مبررا فنيا واديولوجيا، غير ان تجاوز تلك الحدود، كما يلاحظ في حالات قليلة، يجعل ذلك التوظيف ذا طابع اشكالي على المستويين القومي والابداعي على السواء، اعتبارا للفروق اللسنية بين تلك اللهجات التي يؤدي استعمالها، بشكل مبالغ فيه، الى الحيلولة دون اي تواصل حقيقي بين المبدع والملتقي في مجموع الوطن العربي.

تلك كانت، بشكل موجز، بعض الافكار التي نأمل ان يتعمق في تحليلها والتوسع فيها، المبدعون والنقاد العرب الذين سيشاركون في ملتقى الابداع العربي الاول، حتى تتضح، خاصة اشكال العلاقات الممكنة بين الطبقي والقومي، والدلالي والسردي، في الرواية العربية الحديثة.

محمد برادة

القصة العربية: الهوية، التجريب، الصيرورة

في مثل هذه اللقاءات، المتوخية لاستجلاء الحصيلة واعادة النظر وتجديد الافق، مخاطر كثيرة تحف بالمتحدثين والمحللين بسبب عدم تحديد الموقع الذي نتكلم منه، وبسبب تناسل الخطابات الانتقادية التي تختار، بسهولة، منظور تجاوز ما هو قائم على اساس من التمنيات والتطلعات التي تستند على مغالطات ومفترضات ايديولوجية لم يتم اخضاعها للنقد والتحليل.. ومثل هذا الموقف هو الذي يفرز خطابات «مليئة» بالاجوبة، متحصنة وراء المعايير والاعتبارات «التاريخية» و«السياسية» و«الاجتماعية».. وكأننا ــ بعد التجربة التي عاشها الادب والثقافة العربيان الحديثان ضمن تجربة مجتمعاتنا ــ ما نزال كتلة متراصة متوفرة على أساس يدعم خطاباتها، وقيمها ويؤمن الطريق الى مستقبلها. هل يجوز، اذن، ان نتحدث وكأننا نتوفر بعد، على يقينيات تمدنا بأجوبة على الاهتزازات والتعثرات والخرائب التي تصاحب خطواتنا؟ الا تكون الاسبقية، بالاحرى، لمحاولة صوغ اسئلة تسعفنا على تبين مواقع أقدامنا في رحلتنا، وسط السديم الذي تعرفون، نحو المجهول وخاصة في العشرين سنة الاخيرة؟

أود أن أخلص، من وراء هذه الملاحظة، الى ان ما اوليه الاهمية هنا، هو الاقتراب من طرح اشكالي لمسألة القصة العربية الحديثة التي تخلقت وتنامت وفرضت نفسها كجنس تعبيري مستقل ضمن مسيرة عسيرة قطعتها المجتمعات العربية بحثا عن التحرر، وبلورة الشخصية، وتجديد الهوية. ومن ثم كانت القصة، كما تذهب الى ذلك بعض تعريفاتها، هي بامتياز، اللحظة الكاشفة المنبئة عن تحولات الكلية المجتمعية، والشكل الاصلح لالتقاط الاسئلة المتصلة بالمظاهر الجوهرية والاشكالية للوجود.

لن ننشغل، اذن، هنا بالتأريخ للقصة العربية، ولا باستعراض تركيباتها الفنية وتيماتها و«مدارسها»، ولا برصد علائقها مع التراث ومع الغرب.. فهذه القضايا ــ على

أهميتها ـ ستبعدنا عن المسألة المركزية المتصلة بوجود القصة وبأسئلتها الان وفي المستقبل، وبعلائقها مع اسئلة الثقافة والمجتمع. بعبارة ثانية، فان نتاج القصة العربية، كما وكيفا، هو نتاج واسع وهام يقتضي منا النظر اليه بما هو عليه، ومحاورته بوصفه جنسا تعبيريا قائم الذات اسهم في تشكيل ملامح من الكلية الاجتماعية «المكتملة» او في اقتناص لحظات مجتمعية وسلوكية هي قيد التخلق والتبلور. من ثم قد لا يكون من المفيد في مثل هذا المجال، ان نتوقف عند «اصل» متوهم لهذه القصة، او عند استعاراتها من التراث او من الروائع العالمية لان حجم انتاجاتها ونوعية انجازاتها الفنية وعمرها الذي يقارب قرنا من الزمان، تشهد على وجودها المنغرس عميقا في صلب الادب العربي الحديث، كما تشهد على نجاحها في تحقيق خصائص مائزة تستمد من الواقع بقدر ما تستمد من التخييل، وتستوحي التراث والمرددات الشعبية بقدر ما تتفاعل مع عطاءات الثقافة والادب الكونيين.

منذ المحاولات الجنينية للقصة العربية على يد عبد الله نديم ثم محمد ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين وعبد الملك نوري الى ان ارتادت مجالات التأصيل والابداع، نجد عشرات القصاصين في مختلف الاقطار العربية من أمثال يحيى حقي وسليمان فياض وغانم الدباغ وفؤاد التكرلي وفؤاد الشايب، ويوسف ادريس وادوارد الخراط ومحمود المسعدي وزكريا تامر ويحيى الطاهر عبد الله وحيدر حيدر وغسان كنفاني ومحمد خضير وجمعة اللامي واحمد الفقيه ومبارك ربيع ومحمد زفزاف وجيل السبعينات في مصر وعشرات الاسماء الاخرى، وجميعهم يقدمون نماذج على جانب كبير من التمثل لاسرار الكتابة القصصية، وذات تنوع ثري في الاساليب والتيمات والقدرة على اختزان اللحظات الكاشفة لتبدلات المجتمع العربي ولصراعات الذات المأخوذة في شرك القهر والحرمان والطحن الذي تمارسه اليات الدولة الكلية الحضور.

لن يجدي كثيرا ان نتوقف من جديد عند مسائل حسمها الانتاج القصصي الجيد فأغنانا عن البحث النظري في طرائق اقامة العلائق مع التراث ومع الانتاج العالمي. فنحن نتوفر اليوم على نصوص قصصية متنوعة في تركيبها الفني وفي موضوعاتها ومتوفرة على الطابع الخصوصي لكتابها. من ثم لم يعد مقياس التقويم ـ كما كان في فترة ما ـ هو اشتراط الانتماء الى الواقعية، بل ان هذا الانتاج العريض يمتح من الواقع ومن المتخيل، من الشعر ومن الاسطورة من عالم الاشياء الجامد ومن سماوات التصوف والحلم.. والتقنيات القصصية تنوعت بدورها فخرجت عن طريق القيود «الواقعية» ومزجت بين الوصف والتذكر، بين المشهد والحوار الداخلي، بين اللغة المكتوبة واللغة المحكية، وطعمت السرد باللقطات البصرية والوصف الخارجي بالاستبطان..

هذا هو واقع القصة العربية اليوم على اساس اننا نحتكم الى النماذج الجيدة بوصفها تحققا نصيا، ونغض الطرف عن الشروط السوسيولوجية والسياسية المرافقة لانتاجها

واستهلاكها. ومن هذا المنظور، اريد ان اتوقف عند بعض القضايا التي تصلح لان تكون مدخلا لمساءلة القصة العربية «الجيدة» في تماسها مع الكتابة، والمعرفة، والقارىء، وفي علائقها مع الهوية العربية.

1 ـ القصة والتجريب:

عندما نولي الاعتبار، اساسا، للنماذج القصصية العربية التي بلغت مستوى من النضج، فمعنى ذلك ان كتابها تجاوزوا علاقة الاستنساخ مع جنس القصة ولم يعودوا يقتصرون على مراعاة جملة من القواعد او اقتفاء خطى كبار المبدعين. ان النضج الفني معناه القدرة على تحقيق **علاقة تحويل** داخل الجنس القصصي تتجلى في نمط الكتابة وصيغة التلفظ وطريقة استيعاب القصاص للنصوص التي ينتمي اليها نصه.

ومن هذا المنظور فان القصاص الناضج لا يكون تجنسه وانتسابه الى القصة على اساس من الاستنساخ واحترام القواعد، وانما على اساس دينامي يحول النص داخل الاطار التعبيري العام. وهذا هو ما يجنب القصة التكرار واختيار الكتابة الجاهزة. ولذلك فان التجريب ـ مفهوما على هذا النحو ـ يصبح عنصرا ملازما للقصاص الحريص على ارتياد افاق واصقاع جديدة، ملائمة لشروط الكاتب واسئلته. ولكن التجريب لا يعني الخروج على المألوف بطريقة اعتباطية. ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها اخرون في سياق مغاير. ان التجريب يقتضي **الوعي بالتجريب** اي توفر الكاتب على معرفة بالاسس النظرية لتجارب الاخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى الى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم. هذا الوعي بالتجريب يضمن للكاتب ان يتعامل تعاملا خلاقا مع حصيلة الانتاجات القصصية سواء انتمت الى التراث او الى الذخيرة العالمية الحديثة. ومن ثم فان محاورة النصوص الاخرى والتفاعل معها بل والاستفادة من منجزاتها الفنية تصبح مخصبة ومولدة لاشكال جديدة.. ذلك ان مثل هذا الوعي هو الذي يتيح توظيف اشكال سابقة، قديمة او حديثة، في صوغ مضامين ورؤيات مغايرة. ونحن نجد عدة قصص عربية قد استثمرت الشكل الفانطاستيكي في التعبير عن اجواء وعلائق القهر والاحتقار والامتهان. وكثيرة هي النماذج التي تقدم توليفا موفقا بين الفانطاستيك وبين هموم الكاتب العربي الساعي الى تشكيل المناخ الاجتماعي الكابوسي وما يولده من انشطار وخوف وتمزق ولاعقلانية.. وهذا جانب ندرجه ضمن الاضافات التي حققتها القصة العربية من حيث ملاءمة خبرة فنية مستقاة من سياق اخر مع مادة خام ورؤية ولغة لها خصوصيتها، فلا تبدو هذه الاستعارة مجرد ترصيع براني مفتقر للتركيب العضوي والتمثل المستوعب. ونفس الشيء يمكن ان نقوله عن النماذج القصصية التي استمدت بعض مكوناتها الفنية من التراث والحكايات والاساطير الشعبية، واعادت توظيفها ضمن سياق ورؤية مغايرين. ولكن

هذا المشكل لا يخلو من مزالق اذا لم يتوفر الكاتب على وعي نظري وفني يحميه من الوقوع في تكريس عناصر قصصية ولغوية وتيمائية لها حمولاتها الماضوية.

2 ـ القصة والمعرفة:

بحكم ان القصة لا تتسع لرصد التكون الاجتماعي وللمة التفاصيل التي تنسج معادلا للكلية المجتمعية، فانها تنصرف الى التقاط المواقف واللحظات التي تجلي افعال الناس وردود فعلهم ضمن اطار مفترض نخمنه ونبتدعه عند القراءة والتلقي. ومثل اي جنس تعبيري فني، تحتل المعرفة في القصة مكانة اساسية، الا انها ليست معرفة منفصلة عن المعيش وعن الملاحظة وحضور الذات، من خلال محاورتها للذوات الاخرى وللكون والنصوص والكل يمثل معرفة فاعلة في المجال الثقافي. ان المعرفة التي يقدمها القاص لا يمكن ان تكتفي بالمسح لقطاعات معينة، ولا بالوصف التجزيئي للشخوص والفضاءات لانها لا تستكمل دلالتها. الا من خلال الرؤية للعالم التي تسلكها وتستثمرها لاضاءة جوانب تنذ عن المصطلحات والمفهومات والتحليلات المجردة. وفي الانتاج القصصي العربي المعتبر، نجد حوامل معرفية تمتح من علم النفس والسوسيولوجيا والتاريخ والتصوف والطقوس الاجتماعية والفلسفة ومن مختلف الفنون والمعطيات التي تغدو، مصوغة في شكلها ورؤيتها، مؤشرا على حساسية معينة ومدخلا لاستجلاء مستويات من الوعي والتخييل. ولا شك ان تفاعل الفنون وطرائقها التعبيرية واضح في النماذج الطلائعية التي تستظل بمفهوم عميق للحداثة فتسعى الى الجمع بين خصوصية التجربة وكونية المعرفة والابداع. ومن ثم فان الحداثة بوصفها نقدا جذريا للقائم ومراهنة على وجود اخر للانسان لا تكون فيه الاعمال الفنية والادبية مجرد نسخة لما هو كائن، تتخذ من الاستتيقا ـ في جميع تجلياتها ـ مجالا مركزيا تنطلق منه حركات الاستباق والاستشراف بحثا عن افاق توسع فاعليات الثقافات وتجدد صيرورتها.

والقصة العربية، مثل بقية اشكال التعبير الاخرى، تواجه معضلة المعرفة المعلبة من خلال الصناعة الثقافية المعتمدة على الترويج للاستهلاك، ومن خلال الاعلام وتقنياته الباهرة في حشو الادمغة وتخديرها. وهذا الجانب هو الذي يعطي اهمية خاصة لمسألة المعرفة داخل النص الأدبي. فليست كل المعلومات والمعارف متساوية او بريئة، ولا يمكن للقاص ان يتجاهل كونه يكتب داخل ثقافة منقسمة: مسيطرة مشوهة، واخرى تطمح لمواجهة السيطرة ومقاومة ضوضاء المعرفة الاستهلاكية. والنماذج القصصية العربية الجيدة تقدم الوجه الانتقادي للعلائق الاجتماعية المسيطرة وللثقافة المساندة لها، لا من خلال التبشير او الاختزال وانما عبر تشخيص علائق التشييء ومصادرة الحرية. ومع ذلك فان مسألة تحقيق رؤية انتقادية لا تلغي التمظهرات الموضوعية لثقافة السيطرة والتشويه، تظل دوما احد عناصر معادلة تطوير الابداع القصصي.

3 ـ العلاقة مع المتلقي:

رغم الاقبال الكبير الذي عرفته الرواية في العشرين سنة الماضية، فان القصة ما يزال لها حضور في مختلف الاقطار العربية، بل انها عرفت نوعا من التوسع في النشر والمبيعات على نحو ما نجد ذلك في مصر خلال السنوات الاخيرة[1].

ولذلك فنحن نميل الى ان نطرح مسألة التلقي في اطارها الاعم الذي يشمل بقية الاجناس التعبيرية الحديثة. وسنحصر التلقي في عنصرين اساسيين:

القارىء والناقد:

أ ـ القارىء: له تأثير في توجيه الكاتب (بطريقة ما) وخاصة في فترة البدايات التي اقترن خلالها نمو القصة بنشأة الصحافة والمجلات وباضطلاعها بدور التسلية والتوجيه الاخلاقي والاجتماعي.. والقارىء بدوره، هو من صنع الكاتب والناقد ومن صنع نوعية التعليم الذي يتلقاه. والتذكير بهذه البديهيات يقودنا الى استحضار التصور الاستتيقي الذي رافق نشأة الاجناس الأدبية الحديثة عندنا، والذي كان يعتبر تصورا جديدا مع انه يصنف، منذ العشرينات او قبلها، ضمن الاستتيقا الكلاسيكية المحبذة للوضوح، والتوازن، واحكام البناء، وابراز القيم «الانسانية» السائدة في فترة ما.. ومن ثم فان مفهوم الادب لدى القارىء يؤول الى جعله انعكاسا وترديدا لما هو قائم او على الاقل، لما يحظى بنوع من الاجماع ويجد تفسيره داخل نسق القيم «الصانعة» لتاريخ المرحلة فالادب تابع لما هو متمظهر داخل المجتمع، ومجدد بالقدر الذي يسمح به التجدد السياسي والاجتماعي والايديولوجي. هكذا كانت القصة الجديدة انذاك، ترصد تحول العلائق، واختلاط السلوكات، وبروز معالم التحديث من منظور خارجي يفترض دوما وجود «اساس» يستند اليه في الدعوة الى قيم بديلة. باختصار كان القارىء يعتبر القصة امتدادا مؤكدا لافق التغيير التحريري والتحديثي الواضح المسالك..

مع القصة الجديدة ـ بتفاعل مع بقية الاجناس التعبيرية ـ ظهرت علاقة جديدة مع القارىء، لان الكاتب ـ والنقاد الى حد ما ـ التقط الهوة الفاصلة بين الحلم والحقيقة، بين الفرد والدولة «الوطنية» بين ايتوبيا القيم الاصيلة وزيف قيم السلطة والتبرجز المبتذل. وبدون شك فان انتشار التعليم، وتكاثر الترجمات وعوامل اخرى، ساعدت على ظهور القارىء المتمرد على الاستتيقا الكلاسيكية ليسند الادب الجديد الذي يشخص الصراع الاجتماعي ـ الثقافي داخل مجالات الانتاج الادبي. تعددت

---

1 ـ صبري حافظ في تقريره عن القصة المصرية (1950–1980)، يوضح ان عدد المجموعات الاقصوصية قد تضاعف سبع مرات فيما بين 1947 و1969. ويثبت كذلك ان عدد المجاميع القصصية المنشورة الى سنة 1970 تضم 260 كاتبا للقصة القصيرة.

اصناف القراءة اذن، ولم يعد قارىء الادب الجديد مجرد باحث عن تأكيد لقيم ترددها بقية الخطابات. وميلاد هذا القارىء الواعي، «المنشق»، هو الذي يفسر ـ الى جانب عوامل اخرى ـ لماذا استطاع ادب الحداثة العربية المناهض للسائد والمكرور، الباحث عن اسئلة ملائمة للتبدلات والتحديات ان يزدهر وينتشر بالرغم من استمرار غلبة قراء الادب الوردي، ومنافسة التلفزيون والسينما، ورسوخ بنيات التبعية والوصاية ومصادرة الرأي الاخر..

ب ـ النقد: لعب النقد دورا في التمهيد لتلقي الادب العربي الجديد وتوسيع دائرته. وفي اهم لحظات التعرج والانعطاف، ظهر نقاد يساندون التجديد ويحللون انتاجاته على ضوء التفاعل مع الخطاب النقدي الحديث، وعلى ضوء القضايا والهموم التي يبرزها الصراع الاجتماعي والايديولوجي. واذا اخذنا لحظتين من هذا المسار: واحدة في الستينات المتميزة بالمد القومي التحرري، والاخرى في الثمانينات المطبوعة بالتشتت والعجز عن الاضطلاع بالتحديات الأساسية، فسنجد ان نقد الستينات لم يبرز بما فيه الكفاية التحول الذي حققته القصة والاجناس الاخرى، ولم يتخل كثيرا عن معاملة النصوص كوثائق تؤكد تحليلات الفكر الايديولوجي. كما اننا الان نعاين اتجاها الى تثمين الكتابات الجديدة على ضوء المناهج النقدية الحديثة ومدى مطابقتها لنموذجها التشريحي الاجرائي، وكأن هذه النصوص لا تنطوي على علامات وبناءات ولغات تسمح بقراءة الفترة الراهنة والتعرف على صراعاتها وهمومها. وهذه في الحقيقة، مسألة تطرح اشكالية النقد العربي المطالب بالخروج من مأزق الاختزال الخطابي الذي غالبا ما يطمس التحول العميق لمفهوم الادب بوصفه خطابا متميزا قائما على علائق نقدية وصراعية مع المجتمع والايديولوجيا. ان مهمته لا تنجلي في تأكيد «حقائق» ثابتة، ولا في تهدئة النفوس القلقة ولا في اعادة انتاج قيم مهترئة.. هذا المفهوم يكتسب فعالية اقوى في هذه الحقبة العربية التي تستلزم صوغ اسئلة جزئية، وارتياد المسكوت عنه، واعادة النظر في العلائق والمحرمات انطلاقا من المعيش وبمراهنة كلية على الصيرورة وتجديد الحياة.

عن المستقبل

القصة العربية، من خلال نماذجها الجيدة، موجودة وفاعلة في تشكيل جدلية المجتمعات العربية وصراعاتها وتحولاتها. ووجودها لم يعد «اضافيا»، ملحقا بمعطيات وحقائق سابقة، بل ان مستوى الوعي عند الكتاب والنقاد الطلائعيين يعطي الاسبقية لعلاقة تحويلية داخل جنس القصة تتيح التمثل والاستيعاب والحوار مع النصوص الاخرى والتفاعل معها. وبهذا الفهم، ومن خلال بلورته اكثر فأكثر في انتاج المستقبل، نستطيع ان نتخلص من قضايا مغلوطة تحول دون ان يتبوأ الادب مكانته

ضمن انتاج المعرفة وممارسة النقد. ولا يتعلق الامر، مرة اخرى، بتسجيل الواقع وتكريس الفكر السائد، وانما بمقاومة صناعة الثقافة الاستهلاكية وسيل الكتابات التبريرية. ومهما تهددت مستقبل الادب والقصة من مخاطر، فان اهميته الان وفي المستقبل اكثر، تتمثل في كونه قادرا على تقديم عناصر للتخييل والتفكير مضادة لاتجاهات التسطيح والامتثالية. ومن ثم فمستقبل الادب مرتبط بالاحتياج الدائم الى ما يشحذ الحس النقدي ويعلو على الظرفي العابر، ويتسرب الى اعماق المخبوء، ويستولد الجديد الكامن في صلب جدلية الفرد والمجتمع.

من هذا المنظور، فان القصة، الى جانب اجناس ادبية اخرى ترسخ مشروعيتها مستقبلا بالاستمرار في بلورة الهوية العربية المعانقة للصيرورة والصراع من اجل الحياة اولا، ومن اجل رفع التحديات التاريخية والدفاع عن حرية الانسان وحقوقه. لكن ذلك لا يتحقق بتسطير جملة من المقولات او الشعارات، وانما بوعي جوهر الابداع واسبقية الجدلية على النسق المنغلق، والاقرار بخصوصية الادب في بلورة كينونة الانسان وصوغ رؤياه، واسماع صوته خارج جوقة «**الافواه اللا مجدية**».

مراجع لانعاش الذاكرة:

1 ـ قصص واقعية من العالم العربي: تقديم محمود امين العالم وغائب طعمة فرمان، دار النديم، القاهرة، 1965.

2 ـ مختارات القصة القصيرة في السبعينات: تقديم ادوارد الخراط، مطبوعات القاهرة 1982.

3 ـ القصة المصرية (1952–1980): تقرير كتبه صبري حافظ لـ «المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية» نسخة مرقونة.

4 ـ مجلة «المجلة»، عدد 138، يونيو 1968، ندوة: الموقف الحاضر في القصة العربية: غسان كنفاني، زكريا تامر، صبري حافظ، حليم بركات، يحيى حقي.

5 ـ مجلة «الموقف الادبي»: عدد خاص بالقصة القصيرة في سورية، تموز 1977.

6 ـ «فصول»، المجلد الثاني، العدد 4، يوليو ـ شتنبر 1982.

7 ـ «الكرمل»، عدد 14 سنة 1984.

مداخلات وشهادات

أحمد سويد

القصة القصيرة.. سلاح نضالي

القصة القصيرة هي ككل جنس ادبي شكل من اشكال التعبير عن الذات الجوانية وجيشانها وانفعالها بكل ما يدور حولها وفيها، وهي أداة جيدة ومرغوبة من ادوات التوصيل التي تعتمد في تحقيق وظيفتها على اللغة الفنية المشحونة بقدر كاف من عناصر التشويق والخيال والاثارة الراقية اي انها فن لماح، يعتمد على الترميز والاضاءات الخاطفة وسرعة الالتقاط، وهي اذا ما تناولت فكرة ما، أو حدثا فانها تسلط الضوء على هذه الفكرة او ذلك الحدث فقط بحيث تنحصر مهمتها في تقديم شريحة محدودة من الحياة، او لحظة نفسية وزمنية محددة وهذا ما يميزها عن الرواية التي تطمح الى تقديم صورة للحياة بانورامية وشاملة في آن، من الزاوية التي يختارها الروائي دون ان يسنى ابراز تفاصيلها الاكثر اهمية... ومن هنا، فان الزمن الروائي يختلف كثيرا عن اللمحة القصصية فالاول يمتد ويتشعب وقد يستغرق عصرا بكامله او حياة بطولها واتساعها او حياة بكامل نشاطاتها ووقائعها، في حين تنحصر الثانية وتتأطر في حدود تفصيل صغير، دقيق ومنتقى، من حركة الحياة والزمن.

ومن هنا كانت الحركة النقدية اكثر احتفاء بالرواية على اعتبار انها تتطلب جهدا كبيرا وممتدا في الزمن، وانها اكثر تعبيرا عن القدرة الفنية عند الكاتب، واشد اشارة للمتلقي.

والقصة القصيرة ذات البنية الصحية المتعافية هي كذلك، ككل جنس ادبي يجب ان تكون افرازا مجتمعيا، قد تستلهم التراث الشعبي وتغتني به، ولكنها في الوقت نفسه تعكس حياة القرية والريف وتقاليدهما، ومشاكلها وتعقيدات الحياة المدينية وتشوهاتها، وتتصدى لمظاهر التخلف في المجتمع وتمظهرات الخير والشر في النفس البشرية.

وهي، حين تقوم بهذه الوظيفة، يجب ان تحافظ على فنيتها، فلا تقع في التقريرية والمباشرة والتسطح، ولا ترتدي مسوح الوعائظ ولا يعيبها ان تلتزم رسالة التطوير والتغيير، لان الالتزام، في رأينا المتواضع، هو صفة لصيقة بكل انتاج ادبي او فكري او فني، ايا كانت استهدافاته، اذ لا وجود لادب محايد او فكر محايد او فن محايد.

فالرمادية التزام، والحيادية التزام، والواقعية التزام، والسيريالية التزام، والفوضوية والعبثية، والعدمية، والبنيوية التزام، وبكلمة... كل موقف مهما كان هو التزام.

ولقد تدرجت القصة القصيرة، من حدوثة، الى حكاية، الى اقصوصة ثم الى قصة متعافية مكتملة الشروط. في لبنان مثلا بدأت تتخلق في محاولات جبران وتقف على ساقيها الطريتين ثم تتصلب في اقتحامات مارون عبود، ومخائيل نعيمة، ثم تابعت مسيرتها وبوثوق، على يدي توفيق يوسف عواد، وكان من فرسانها فيما بعد، رعيل من الموهوبين لن اسميهم كيلا تخونني الذاكرة، فاغمط بالنسيان حق احد منهم، ولا شك ان هواة هذا الفن الجميل يعرفونهم جيدا.

ومنذ مطالع السبعينات اصيبت القصة العربية اجمالا بالداء الذي ابتلي به الشعر، وانتقلت اليها عدوى «التغريب» فصارت تتحول الى كينونة اخرى.

وبحجة اخضاعها لتجارب علم النفس والاكتشافات الفرويدية، تحولت الى هذيان وهلوسة وتشرنق.

وبحجة التطوير في خصائصها الفنية، فقدت انسيابيتها، وعفويتها، وتحولت الى شبكة من الدهاليز المسدودة بالضباب والعتمة، المفضية الى دروب التشتت والضياع.

وبحجة التخلص من آفة التسطح والمباشرة، انغلقت، وصار معيار جودتها وفنيتها، الامعان في التمنع والاستعصاء على فهم المتلقي.

ـ وبحجة الخروج من النمطية، صار من الضروري ان تتغير مضامينها وان يطغى عليها الفكر الغربي الوافد، بامراضه، وتشنجاته، وشطحاته، ومفاهيمه، ليحولها الى نبتة لا جذور لها، والى شلو.. تقطعت كل الشرايين والاعصاب التي تربطه بالجسم الام.

ـ وتحت هذا الغبار الكثيف الخانق الذي اثارته على ساحتها شهوة التقليد الاهوج، اقتحم هذه الساحة الكثير من الادعياء والمتطفلين والمتطاولين الذين استسهلوا منالها في ظل هذه الشروط الجديدة التي اقتضتها ضرورات التطوير المزعوم فصار مشروعا كل المشروعية طرح المقولة القديمة اياها.

هل الفن للفن، ام الفن للحياة؟

هل الفنون التعبيرية ادوات توصيل، ونتاج تفاعل بين البيئة والمبدع ام انها متع ذاتية، وحوار اخرس مع الذات السرية؟

قد نتهم بالتعصب، اذا ما ذهبنا الى الزعم بان هذه الظاهرة المرضية هي احدى تجليات وتجسدات الغزو الثقافي الغربي، الذي يهدف الى فكفكة كل بنياننا الفكري، واعادة تشكيله على صورته هو، واشباعا لشهوته في احتواء العقل العربي، وتكييفه بحيث يصبح هو المهيمن الحقيقي على نشاطات هذا العقل كما استطاع ان يصبح المهيمن الحقيقي على السياسات العربية والاقتصاد العربي وانماط السلوك العربية.

واذا كانت المجتمعات الغربية، قد بلغت من التطور حدا، صارت هواجسها معه ذات طابع فنتازي، وصار المبدع معه انطوائيا، لا يحاور في الغالب سوى ذاته، وهلوسات هذه الذات، فان مجتمعاتنا العربية ما زالت تواجه مشاكل خطيرة، لا بد للمثقف من مواجهتها، ومن ان يكون له دوره في ايجاد الحلول لها، بل من ان يكون هو رائد النضال في سبيل التغلب عليها.

في مجتمعاتنا العربية يسود التخلف، بكل تعبيراته وتحدياته على الرغم من بعض القشور الحضارية المزركشة، ومساحيق التجميل الفاقعة:

ـ تخلف في العقلية السياسية التي «تجعل من الحاكم دكتاتورا، يختفي بالمظاهر الديموقراطية، ولكنه في الاساس والمضمون، يقيم سلطانه، على القمع والكبت والارهاب، وخنق الحريات، ويمارس نرجسيته وساديته، عبر مؤسسات كرنفالية وتموينية تبنى باسم الشعب لا لتتفنن في تزوير ارادة الشعب، وتبرع في افانين تهميشه وتغييبه ووأد طموحاته، وفي تقديس صاحب السلطان.

ـ وتخلف على الصعيد الاقتصادي، حيث تهمل البنى التحتية، ويساء استغلال الثروات الطبيعة، او تباح للناهبين من كل لون وخاصة قوى الاستغلال الامبريالي، لقاء منافع آنية للحكام، او حماية وهمية يحسبها هؤلاء درعا واقية لانظمتهم، وضمانا لديمومتها.

ـ وتخلف على الصعيد الاجتماعي، اذ ما تزال المشكلات الاجتماعية الحادة والمزمنة تواجه على الغالب بالمعالجات البدائية، والتسليم القدري.

ـ فالفقر يواجه على انه قضاء وقدر محتوم، وعلى انه ارادة الله الذي رفع الناس درجات بعضهم فوق بعض والذي يعطي من يشاء ويحرم من يشاء او يواجه في احسن الحالات، بمعالجات جزئية محدودة الفاعلية وترتدي في اغلب الاحيان طابع الاحسان.

ـ والمرض يواجه على انه «مسؤولية» فردية، يتحملها المريض وذووه ولتذهب الى الجحيم كل مبادىء التكافل الاجتماعي ونظرياته سواء كان منها ذا جذور دينية، او كان نتاجا للعلم الاجتماعي الحديث.

ـ والامية المعطلة للنمو العقلي، تواجه باللامبالاة، ويترك امر تدبرها للزمن وحده.
ـ والبطالة شأن لا علاقة للحاكم به... فهو ليس مسؤولا عن تقسيم الارزاق بين العباد.. الخ....

* * *

هل يغفر لمبدع عربي؟ سواء كان يعيش فوق ارضه العربية، او كان مقتلعا، من، تربته، تتطوح به الرياح في كل المنافي. هل يغفر له ان يغمض عينيه، ويسد اذنيه، ويعطل كل مراكز الحس فيه، فلا يرى، ولا يسمع، ولا يحس، بتلك المواجهة المصيرية القائمة بين امته على اتساع مداها الجغرافي، وبين الاستعمار بشتى وجوهه القبيحة المكشوفة واقنعته، واسلحته الظاهرة والخفية؟

هل يجوز لكاتب قصة عربي... ان ينطوي على نفسه ويجتر ما ينقله قصاص فرنسي، او بريطاني، او اميركي، او اوروبي، مخمور أو مهووس في تحصن داخل «قوقعته» ولا تزلزل ضميره مأساة الشعب الفلسطيني مثلا، ومعاناته التي لوثت بالدم، والقهر، والعذاب، ووسمت وجه خمسين عاما سلخها حتى الآن في معاركه «التلوث الصهيوني» ومقاومة الشبق التوسعي الاستيطاني للكيان السرطاني المزروع في الجسد العربي؟

وهل يجوز لكاتب قصة عربي ان يملأ اذنيه بالطين والصلصال فلا يسمع من بعد ذلك الفحيح الاستعماري الذي يسد آفاق الوطن العربي من مشرقه الى مغربه في محاولة لاجهاض كل توق عربي للتحرير والانعتاق، والخروج بالامة من ليل التجزئة والتبعية، والاستلاب، وتحقيق مشروعها الحضاري الطموح؟

لا شك... ان التشرنق، والتحصن ضد ارتكاسات وانعكاسات هذا الواقع... خيانة للذات... وخيانة للرسالة.. والالتزام البدهي.

فهل نلام او نوآخذ، اذا ما دعونا بل اذا ما تابعنا الدعوة الى تصعيد وتصليب المقاومة بالكلمة... واذا ما اصررنا على ان تكون القصة القصيرة... احد اسلحة نضالنا.. الشاق والعسير...؟ والطويل ايضا؟

عبد الله ابو هيف

سيرورة التقاليد الادبية
في القصة العربية الحديثة

دعوني ابدأ من تجربتي القصصية، بعيدا عن الغرور وبعيدا عن التواضع، في تشخيص حالة حداثية ملتبسة، لامرين اثنين، اولهما نوع الحديث الذي يستند الى تجربة مشخصة، وثانيهما ان التجربة لا تنبت ولا تنمو في فراغ، فهي الى تقاليدها انسب وابقى وبالنسبة لي لا ارى ان الحديث عن التجربة الشخصية ذو نفع بمعزل عن التجربة العامة

وهذه الحالة الحداثية الملتبسة هي سيرورة التقاليد الادبية العربية في القصة القصيرة.

انها عود الى قضية شائكة ايضا، الى اي حد تبدو القصة العربية اليوم ابنة تقاليدها الثقافية؟ وما تأثير المثاقفة في نشأتها وتكوينها، وفي صورتها الراهنة؟.

اعتقد ان الشخصية العربية في القصة هي هم مشترك وشاغل دائم لنا نحن المعنيين بالاصالة الثقافية وتأصيل الاجناس الادبية العربية في مناخها. هو بحث عن اسلوب اذن هو بحث عن الذات.. والمسألة ليست تعلقا بتفاصيل الهوية فحسب، بل تتعداها الى وعي الذات سبيلا الى وعي الآخر ووعي الابداع الأصيل.

على انني ساناقش القضية من خلال الشغل القصصي في استمداد القصة القصيرة العربية الحداثية لعناصرها من التقاليد الادبية القديمة، وما رافق الشغل القصصي من نقد عني بهذه العناصر، ولا سيما السرد في مجمل الخطاب القصصي.

سنجد ان موقف الفنان وموقف الناقد من القصة القصيرة ما يزال محكوما بقضية الجنس الادبي التي تخفي وراءها جوهر التفكير الادبي. ساختار شاهدين من النقد لقصص كتبتها من ادباء مارسوا العملية النقدية في الوقت نفسه اما دفاعا عن وجهة نظر او ممارسة ابداعية.

كنت نشرت قصتي «الرجل الذي نسي عيد الميلاد» في العدد الخاص عن القصة في سورية في مجلة «المعرفة» الدمشقية (كانون الثاني 1971) غير ان عبد السلام العجيلي بعد ان روى مقاطع منها لمستمعيه في النادي الثقافي العربي ببيروت بدعوة من اتحاد الكتاب اللبنانيين في نيسان 1971، قال بالحرف الواحد:

«اعرف ان رواية جزء من قصة لا يصلح اساسا للحكم على مجموعها. ولكن صدقوني بان الجزأين الباقيين من تلك القصة، وعنوانها «الرجل الذي نسي عيد الميلاد» لا يختلفان عن الجزأين اللذين تلوتهما في انتفاء الصفة القصصية عنهما وفي فقدان اية رابطة لهما بالاجزاء الاخرى، وحتى بالعنوان»[1].

اذن، لا يستاء العجيلي من لغة القصة او سردها او حوارها او صورها، ولكنه يفتقد الرابط بين اجزائها، وبالعنوان، أي انه لا يلحظ دلالة ما في هيكلتها او بنيتها او تصميمها، او انه يحتج على اسلوبها برمته هو الذي يدين بكتابته القصصية الى تقليدية واضحة.

ثم تفهم حسين عيد حدود التجربة الفنية في مجموعة «ذلك النداء الطويل الطويل» (دمشق 1984) معترضا ايضا على اسلوبها، فقد اعاد القضية الى التباس الجنس الادبي، ورأى ان قصص المجموعة تعاني من «ارتداء مسوح الشعر» وان القصة لن تكون «الا باعتماد الكاتب على التفاصيل الحياتية نبراسا لحركته[2]».

اذا، يجزم عيد باسلوبة معينة للقصة، مجاهرا بان التجنيح طويلا في وادي الشعر تحت وطأة الطموح الفكري، من شأنه ان يلغي الصفة القصصية.

السؤال هو: ما التقاليد الادبية التي تجعل من النص الادبي قصة؟
ما تخوم الجنس القصصي وما عناصره بتعبير ادق؟

يتفق النقد الادبي، في احدث تجلياته على العناصر التالية: التخييل ـ السرد ـ الشخصية ـ القصد او المعنى ـ وجهة النظر او المنظور السردي ـ التصميم او المعمار الفني[3]. وهذه المصطلحات تختلف عن البساطة والوضوح والمضمون والدلالة.

ونشير ايضا الى تعدد مصطلحات النثر القصصي القديم من جهة (كالخبر والحكاية والسيرة والطرفة والنادرة والمسامرة.. الخ)

ومصطلحات النثر القصصي الحديث من جهة اخرى (كالرواية والقصة والقصة المتوسطة والاقصوصة والسيرة القصصية والصورة القصصية والمقال القصصي والتحقيق القصصي.. الخ)

لقد فهم مجرى التطور القصصي في الادب العربي الحديث على انه نوعين، بمعنى ان نوعا ما (شكلا قصصيا ما) يؤدي الى نوع آخر سار فيما بعد الى القصة بمفهومها الحديث (الغربي)، وكأن ثمة مفهوما واحدا او معمارا واحدا للقصة في الغرب، ولعل استعراض جهد نقدي، وهو لا شك جليل ومهم، حول تأصيل القصة القصيرة في مصر، يوضح الحالة من بعض جوانبها.

يلاحظ شكري محمد عياد[4] بعد ان يتقصى منابع الفن القصصي فيحصر اصولها باربعة كبار في الفن القصصي الحديث في الادب العالمي هم بلزاك، ديكنز، جوجول، بو، وبعد ان يعرض لالوان من الفن القصصي في النثر العربي القديم كفن الخبر والمقامة «ورسالة الغفران» يتوقف مطولا عند «فن القصة القصيرة» في تجربته الغربية ليحاكم نشأة القصة القصيرة في مصر وتطورها من مراحل تطوير المقامة الى المقالة القصصية حتى تمثلت الشكل الجديد، اي ان القصة القصيرة العربية لن تكون ما لم تتمثل الشكل الغربي، وعندما فعلت كانت علامة النضج.

والسؤال التالي: اليست الوان الفن القصصي في التراث العربي القديم اشكالا قصصية بالمصطلح الحديث نفسه؟

مما لا شك فيه ان فكرة القصة ليست حديثة، وثمة نقاد كثر قد انطلقوا في تطبيقاتهم النقدية وفي تنظيرهم النقدي من هذا الرأي.

واليوم مع ازدهار الوعي النقدي، وتعمق الشغل الابداعي القصصي في حرية اختيار الشكل وحرية تناول الموضوع تبدو مؤثرة انتظام بعض التجارب القصصية داخل سيرورة تقاليدها الادبية محط النظر وموئل التقدير ومثار التمحيص. وهذا ما يقودنا الى الوقوف عند امرين هما: المثاقفة والمثاقفة المعكوسة وتصحيح عنصر السرد وحده من عناصر القصة على سبيل المثال لا الاستقصاء.

تتألف القصة من مجموعة عناصر، الا ان عنصرا قد يغلب على بقية العناصر في

التركيب القصصي، وقد يتغلب جانب في الرؤية على مسار القصة فتتأثر فكرتها بشيء قليل او كثير من فكرة جنس ادبي آخر او علم انساني آخر.

وتفسر ظاهرة العلاقات بين الفنون التداخل بين الأجناس الأدبية، مثلما تعيننا ظاهرة التفكير الأدبي على تعليل طغيان علم ما أو هيمنة فكر ما أو ايديولوجية ما على الأدب بالتعبير المباشر كان يتغلب التاريخ على الأدب، أو يصير الأدب إلى تطبيق مباشر لعلم النفس، أو يصبح ميداناً للدعاوة المباشرة.

ان تاريخ القصة العربية الحديثة لدى أغلب نقادها وباحثيها هو استقامتها على النمط الغربي (تمثل فكرة الغرب عن القصة كما ظهرت في تاريخه الأدبي)، ولكن الفنان العربي اكتشف، في سياق وعيه لذاته، ان لديه مخزونه الهائل من النثر القصصي والأشكال القصصية: وانه يستعمله، وان لم يعترف به، والمثال الساطع هو نجيب محفوظ الذي يخوض في تجريبه القصصي، ولآخر مجموعة قصصية له موصولاً بجذوره، مدركاً أن الاشكال أداة تعبير.

ما الشكل في «حكايات حارتنا»؟ هل هي رواية أم مجموعة قصص؟ هل هي حكايات أم قصص؟ هل هي صور قصصية أم أخبار؟.

ثمة فروق بين شكل قصصي قديم وآخر حديث، وبين شكلين قصصيين حديثين وبين شكلين، حديث لم يكتمل، وقديم لم يكتمل، كما يرى نقاد وهم يقيسون أدواتهم النقدية مرتهنين إلى نزعة المثاقفة. لنقرأ الحكاية رقم «67» لمحفوظ:

«عبده السكري ابن احد حملة القماقم والمباخر. أسرة فقيرة كثيرة العدد تضمها حجرة واحدة.

كان عبده آخر العنقود فادخله عم السكري الكتاب فاحرز التفوق من أول يوم، ونصحه سيدنا الشيخ بالحاقه بالمدرسة الابتدائية، فتردد الرجل مليا بين ارساله إلى معلم ليحترف حرفة وبين طريق الدراسة الطويل، ثم قرر في النهاية الحاقه بالمدرسة. كان قراراً صعباً، يعني ان يعيش عبده عالة عليه دهراً طويلاً من ان يعينه بيوميته، ولكن تفوق عبده انساه متاعبه ونفخ جناحيه بالفخر وعند انتهاء المرحلة الابتدائية قال عم السكري بزهو:

ـ أصبح لي ابن من موظفي الحكومة؟

ولكن عبده أصر على دخول المرحلة الثانوية. كان يمضي إلى المدرسة ببدلته القديمة المهترئة وحذائه المرقع وطربوشه المزيت ولكن مرفوع الرأس بتفوقه ويتكلم في السياسة أيضاً.

واستحق بعد ذلك أن يقبل بمدرسة المهند سخانة بالمجان وان يختار بعد ذلك عضوا بالبعثة بانكلترا. من يومها أطلق على عم السكري «أبو المهندس» وذاع صيته في الحارة، وضرب بذكاء ابنه المثل. كان حلم عم السكري في شبابه ان ينضم إلى عصابة فتوة أو

ينتصر في خناقة، ولكن الزمن يتغير ويأتي بالأعاجيب. ويشغل عبده وظيفة مرموقة في الوزارة وبفضله قام أول مصباح غازي في حارتنا[5]. وما الذي تقوله في شكل «رأيت فيما يرى النائم» من المجموعة نفسها، وهي مجموعة أحلام تنهل من ذات جريحة نظراً متقطعاً إلى العالم، وحسرة تسترد ذكرياتها من وجدان صوفي غامض.

ربما كانت تأملات أقرب إلى الشعر عند أصحاب نقد القصة التقليدي الموروث من المثاقفة، بينما الأجدى والأسلم أن ينظر في نظام سردها وطبيعة التحضير فيه، وتحديد منظورها السردي.

واذا انتقلنا إلى قاص جديد هو محمد المخزنجي واخترنا له احدى قصصه المنشورة في مجموعته «رشق السكين»[6]، واسمها «مدينة الاختناق»، فستكون شاهدا آخر.

تتألف القصة من ثلاثة مقاطع هي: «في حضرة الجذام» و«مدينة الاختناق» و«بعد الضرب».

يروي فيها طبيب بضمير المتكلم العارف وقائع من يومياته في مدينة موبوءة تواجه الغارات أيضاً.

تتركز تجربة الراوي المكثفة على تنظيم سرد غنائي يمنح من لغة الشعر وايحاءاته واخيلته نسقاً حكائياً يسعف المنظور السردي بوجهة نظر عمادها صوت الوجدان وفيض الانطباع.

في مقطع «في حضرة الجذام» يعرض المخزنجي مشهداً قصصياً لعمل الطبيب في عيادة الصدر التي تبادلت المكان مع عيادة الجذام للنساء، والوقوف عند لحظة مفتوحة على الدلالة لا تراعي ترتيباً زمنياً أو سببية داخلية، لأن هذا المشهد سيتلوه مشهد مختلف في المقطع الثاني: «مدينة الاختناق» ومشهد مختلف آخر في المقطع الثالث «بعد الضرب».

انه تركيب يجمع بين أجزائه شخصية الراوي ـ الطبيب ومناخ المدينة الموبوء. والحصيلة هي ثلاث حكايات عن موقف المجذومات منه ودوامة حصار احداهن له في لحظة رقص مجنونة، وعن دخول امرأة إلى غرفته بالفندق بلباس أخرس في لحظة التصاق متواطئة، «فالكل يعرف» ما تفعل، وعن انفجار اثر غارة يشوه اجساداً بشرية ويفتتها في لحظة تطهير يتساوى فيها الصوت والحياة.

يصح ان نسمي هذا التركيب متوالية سردية تتظافر فيها الأغراض الحكائية لتصوغ وحدة أثر.

ومثل هذا التركيب ينهض في فضاء الشعر مثلما يكون في خطاب مباشر، ما دامت الأغراض تنتظم في مبناها الحكائي.

لعل الانتقال إلى مفهوم المثاقفة المعكوسة، يضيء القضية أكثر. توضح المعاجم أن عملية المثاقفة هي البحث في تأثير ثقافة غازية في ثقافة مغزوة، ولكن بعضهم يوسع هذا

المفهوم فيرى ثقافة مغزوة تؤثر أحياناً على ثقافة غازية. ويمثل الغرب بالنسبة للعرب المعاصرين عملية مثاقفة، لأنه يتعرض للغزو الثقافي المنظم بغية محو تاريخه والغاء شخصيته ونفي مكانته الحضارية.

وقد أشار ناقد عربي إلى شكل آخر متبادل للمثاقفة، أو ما يمكن ان نسميه «المثاقفة المعكوسة» كما هو الحال مع «بورخيس» وفن الخبر عند العرب، فهو اعتمد مصادر عربية في فنه القصصي مازجاً بين الأدب والتاريخ على أن رواية القصة كخبر او كتاريخ بأنها حدثت فعلاً هو أمضى أساليب الايهام، ومن أبرز مصادره القرآن الكريم وكتب التاريخ العربي وألف ليلة وليلة وتراث المتصوفة، والخرافات والأساطير العربية[7].

وفي كتاب «عناصر القصة» الآنف الذكر، يحلل روبرت شولز قصة بورخيس «موضوع الخائن والبطل» بوصفها وعاء «الملاحظة الحسنة أو الرؤية المتسعة، ذلكم أن القصة توسع وتعزز تعاملنا مع الواقع الذي نرتبط به بقوة»[8]، على الرغم من اعترافه انها لا تقدم شريحة من الحياة وليست قصة منتهية.

أما المعمول عنده في أن تنتمي لفن القصة فهو شخصيتها القصصية ووضوح نبرة التحفيز فيها (تنامي الفعلية أو توالد الحبكات المنفصلة أو تراكم خطوط الحدث) من أجل اقتراح رؤية ما للعالم وموقف فلسفي.

ولا نعدم من ينكر على قصص بورخيس صفتها القصصية لأنها أخبار أو صور أو مقالات معنية بالأفكار غير المترابطة أو التفاصيل غير الحياتية.

لا شك اننا نحتاج أكثر من أي وقت مضى لتمحيص التجربة القصصية العربية الحديثة، ازاء طغيان المؤثرات الغربية في فهم فكرة القصة. ونقع في المراجعات الثمينة على ملامح توجه أدبي مختلف.

في ندوة مكناس حول القصة العربية (1983)، دعا عبد الفتاح كيليطو إلى «القيام بعملين متكاملين:

1 ـ دراسة السرد الكلاسيكي من أجل الاحاطة بأشكاله وعناصره. هذه الدراسة لا ينبغي أن تهتم بالسرد الأدبي وانما بجميع أنواع السرد.

2 ـ الاستفادة من «التراث» السردي من أجل ابداع أنواع سردية جديدة، أنواع من الدرجة الثانية، معنى هذا أن الاسلوب الذي تكتب به الرواية حالياً. يجب أن يطعم بالأساليب الكلاسيكية. ومعنى هذا أن الروائي يجب أن يكون عالماً.

ان يلم بكل الأساليب السردية بحيث يجيد التصرف فيها ويعرف كيف يسخرها لأغراضه وهذا يتطلب مجهوداً جباراً وتأنياً في الكتابة ووعياً عميقاً بانه ليس هناك أسلوب بريء»[9]. ولكن بحكم اطلاعه كقارىء متوسط، كما يقول: يرى الرواية العربية باستثناء بعض النماذج، منقطعة عن جذورها الكلاسيكية، ذلك أن الروائي يتوهم في كثير من الأحيان ان السرد معدنه غربي، وان القارىء ينتظر منه أن يكتب بأسلوب

الرواية الغربية.

ويستدعي هذا الرأي تمحيص الرواية العربية أولاً، وتمحيص تصريحات الروائي العربي المباشرة، أو تمحيص ممارسته الروائية بحثاً عما يوافق هذه التصريحات، ولما كان هذا الأمر متعذراً في حالة فرد باحث فان الاجدى ان نقر بصراع التقاليد القصصية مع المؤثرات الأجنبية، وان نقر بانتماء القاص العربي اليوم إلى تراثه بعد أن استوت أدواته، واستقامت له تجاربه.

وتتوقف في هذا المجال عند عنصر السرد وحده، ومن المعلوم ان ألوان القصص كلها، قديمها وحديثها، تستند فيما تستند إلى السرد.

السرد هو تنظيم الحوافز وضبط التواتر الفني وتحديد المنظور السردي أو وجهة النظر، وهذا ما يستلزمه كل نثر قصصي ليكون قصا، ويدخل في الانساق الحكائية. والسرد بعد ذلك كله هو صلب تركيب القصة وأساس بنائها، ودراسة الصياغة التي هي توضح كيفية أنظمة السرد، فقد يجعل القاص من نسقه الحكائي الموزع على مجموعة وحدات قصة أو مجموعة قصص أو صوراً قصصية أو مقالة قصصية أو رواية. وبهذا المعنى يمكننا أن ننظر إلى «حكايات حارتنا» على انها رواية أو مجموعة قصص أو صور قصصية. والمعول، هو فحص نظام السرد وطبيعة التحفيز فيه، وتحديد وجهة النظر كما ذكرنا.

في قصتي «قطرات الشعاع» واخترتها عامداً، لأن خطابها القصصي مشوب بخطاب شعري يوغل في اللغة حيناً أو في الحكمة حيناً آخر. تقوم القصة على تحفيز جمالي ناتج عن توهم الواقع الذي يجعل مرض الحنين الى الماضي سبيلاً لتوليد حوافز ذهنية تحل محل الحوافز الواقعية، فتصبح أوبة الرجل إلى الجسر القديم، بما يرافقها من مشاعر مكظومة وتوق إلى الحرية، اطاراً للتأمل واستمرار الحال:

«لا يموت الحب، ولا يذهب النجاح لغير النجاح، انه نضوب اللحظة وليست عافية الحياة أو صحوة العمر الا معنى آخر لفقدان الاجابة على ما يجرح أو ما يخبو.

كلما مضى إلى الجسر القديم كعادته، كان يعبر طريقاً ألفها إلى مكمن التألق والعذاب: قطرات الشعاع نوراً لا يزال يضيء عتمة في النفس، وينفح العزيمة قوة الجرح الغائر والنافر ليصبح علامة على الزمن، وتضج الأعماق على الدوام بما حركها فتتأسى أو تنغمر بالفرح. لعله الشأن الذي لا يفارق أو الصرخة المديدة التي تنطلق من الحنجرة تعبيراً عن القوة ثم تصير مع تراخيها والوطأة الشاخصة إلى خشونة وضعف.

تستقر قطرات الشعاع الأولى فيه وجهاً مثل النور، فهي قطرات الشعاع التي تلاشت في روعه منذ عرفها. ولا يزال يخطو خطواته المبكرة إلى الصباح على الرغم من الارهاق والذبول والفقدان».

تحاول «قطرات الشعاع» أن تتقصى أبعاد الانسان والطبيعة خلل التهويم حول حضور الماضي:

«ثمة ما يجنح بالذكرى إلى مصدر عذابها، ولقد شق عليه ان يرى افتراق خطواته عما يضني أو يسعد.

أصبحت حركة يومية لا تضجر أو تمنع ضجراً». ثم يهيمن الماضي على النفس: «فتشتعل الذكريات على انها الأمنية بحد ذاتها، وكأنها العلاج الموضعي لما يوجع أو ما يتطاول في الصدر من عناء حتى في استحضار تلك الصور التي انطوت على وجدان شاب يكتهل».

ان الراوي المضمر لا يقدم الا حافزاً واقعياً هو عادة الذهاب إلى الجسر القديم شهوراً، ولكنه في كل توهم واقعي يضطرد قوة وضخامة، ويتجلى حافزاً جمالياً، هو استعارة لغوية أو صياغة دلالية تنتظم في نسق حكائي هو مراودة استعذاب فعل أوبة الذهاب إلى الجسر، وكأنها الذاكرة تتقطر حكمة التجربة التي تضرب صفحاً عن التفاصيل الحياتية. ولعل حافزاً واقعياً يتعلق بصورة المرأة في حياته ما يلبث أن يتحول إلى حافز ذهني يجعل صوت الذات أفصح في التعبير عن خسران المعنى: «وعندما عاود دربه إلى الجسر القديم. كانت رائحتها قد تمكنت منه مثلما تمكن منه نشيج طويل يقطع المدى فتخرج قطرات من شعاع تلف حناياه، كأقمطة الرضيع حتى خالجه الشعور لوقت طويل انه يحبو في ظلال الوقت المندثر إلى حد التلاشي في طفولته الضائعة مثل كل شيء».

ان استخدام التحفيز الجمالي يعزز التقاليد الأدبية، ولا يصادمها، ويتيح للسرد ان يغتني بالمفارقة اللغوية والتعبيرية بحد ذاتها. ثم من يقول ان هناك خطاباً قصصياً صافياً في ظل وسائل الاتصال بالجماهير وعلاقات التبادل بين الفنون[11].

علينا أن نؤكد باستمرار أن أي خطاب أدبي غير مبرأ، وان التقاليد الأدبية هي الخطاب الأدبي الموصول بتراثه في زمنه. وهذا لا يعني المفاضلة بين مكون تراثي ومؤثر عصري، فثمة اتفاق على ان الواقع يستدعي التشديد على دراسة هذه الأصول والافادة منها فنياً. ولا بد أن نجزم أن فناناً لا يستطيع أن يعيد صيغة تراثية أو ان ينسخ عن جنس أدبي تراثي. والمسوغ هو استعادة التراث بوصفه «منجماً» يعين على وعي الذات ووعي الابداع، والحوار معه في تاريخيته وغناه، سعياً إلى مجاوزة الماضي وديمومة الفعل الثقافي الحضاري.

واذا كانت هذه الآراء تتفق مع آراء مطروحة[12]، فانها تؤكد في الوقت نفسه على ان الابداع يلغي الاشتراط المسبق، فليس هناك أديب يقبل على كتابته، وهو يحمل «وصفة» في جيبه أو عقله تحدد له اتجاه استخدامه للمكون التراثي أو سواه من المؤثرات.

هوامش واحالات:

1 ـ نشر العجيلي محاضرته في «الآداب» البيروتية، في ذلك العام، ثم اعاد نشرها في كتابه: «السيف والتابوت» ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق 1974 ـ ص 70–96.

2 ـ عيد، حسين: مع الكاتب السوري عبد الله أبو هيف في مجموعته القصصية: ذلك النداء الطويل الطويل» ـ الشرق الأوسط ـ لندن ـ 1987/12/13 ص 13.

3 ـ شولز، روبرت: عناصر القصة ـ دار طلاس ـ دمشق 1988.

4 ـ عياد، شكري محمد: القصة القصيرة في مصر ـ دراسة في تأصيل فن أدبي ـ دار المعرفة ـ القاهرة ـ ط 2 ـ 1979.

5 ـ محفوظ، نجيب: حكايات حارتنا ـ مكتبة مصر ـ القاهرة 1975 ص 160–168.

6 ـ المخزنجي، محمد: رشق السكين ـ مختارات فصول 8 ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1984.

7 ـ المنهج والمصطلح: مدخل إلى أدب الحداثة ـ اتحاد الكتاب العرب دمشق 1979 ـ ص 75–93.

8 ـ عناصر القصة: ص 143.

9 ـ دراسات في القصة العربية ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت 1986 ـ ص 198 وانظر دراسته الشائقة في اطار دعوته: الغائب ـ دراسة في مقامة للحريري ـ دار تبقال للنشر ـ الدار البيضاء 1987.

10 ـ ذلك النداء الطويل الطويل ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق 1981 ص 116 ـ 117.

11 ـ انظر مناقشة باختين للخطاب الشعري والخطاب الروائي في: الخطاب الروائي ـ ترجمة محمد برادة ـ دار الفكر ـ القاهرة 1987 ـ ص 49–69.

12 ـ انظر على سبيل المثال آراء محمد برادة ومحسن الموسوي:

ـ مجموعة مؤلفين: الرواية العربية واقع وآفاق ـ وقائع ملتقى الرواية العربية الجديدة ـ دار ابن رشد ـ بيروت 1981 ـ ص 7.

ـ الموسوي، محسن جاسم: الرواية العربية ـ النشأة والتحول ـ دار الآداب بيروت 1988 ـ ص 37

يمنى العيد

أولاً أحييكم، وأشعر بما يلي:

نحن جئنا للكلام واذا بالكلام يصبح عبئاً علينا، لماذا؟ لأن الكلام أحياناً هو لا كلام، لا معنى، أحياناً أقول. أنا لم أسجل طلباً للكلام ودعيت، فشكراً وهذا مصدر اعتزازي، لذلك سأحاول أن أقدم فكرة ولو موجزة عن عملي في ميدان الرواية، وأحييكم دون أن تفهموا هذه الإحالة على انها بمثابة اعلان عن عملي، أو دعوة له.

كنت في عملي الروائي أتساءل كيف يمكن لنا أن نقرأ في العمل الروائي نفسه، كشكل مميز له خصوصياته، كما عرض الدكتور براده لذلك. كيف نقرأ الاجتماعي دون أن نعادل العمل الأدبي بالاجتماعي الذي هو مرجعه، الأمركان صعباً حتى توصلت إلى ما يلي:

أن أقرأ الموقع الفني الذي منه يتكلم الكاتب مستخدماً تقنية معينة وطرحت الأسئلة التالية، كيف يتعامل هذا الكاتب كأداة فنية مع شخصيته ومع مادته الاجتماعية المحولة إلى مادة فنية، ووجدت ان هذه التقنية تتعامل بأشكال مختلفة هي أنواع أو أنماط من التركيب أي أنماط من البنى الفنية Structure, mode de Structure وانه في هذا التنوع لهذه الأنماط نقرأ موقعاً ايديولوجياً، فكرياً هو في الأساس، وهنا لا أريد أن أدخل في التمييز بين الايديولوجي والفكري، انها مسألة عويصة، تحتاج إلى بحث طويل، لكن ما توصلت اليه فعلاً أن أقرأ هذا الايديولوجي كموقع فني، كيف يسمح الرواي لشخصياته ان تتكلم وبأي قدر؟ وكيف يختني؟ وهو دائم مهيمن، لأنه هو الكاتب الذي يمسك بهذه اللعبة، ويحرك هذه الشخصيات.

هذه الفسحة التي يتركها الراوي وخلفه الكاتب بشخصياته هي اذا ما أراد أن تشكل فنياً عليها أن تكون ديمقراطية، أي على الراوي والكاتب أن يتراجع، وهو في تراجعه و إفساح المجال لشخصياته لا يترك موقعه بل يخفيه، ونحن حين نقرأ العمل الأدبي نبحث عن هذا الخفاء، أي نبحث عن معنى يقوله أو عن قول يقوله الكاتب في هذه اللعبة.

أكتني بهذا القدر ربما أكون قد قدمت شيئاً في المعرفة، أنا أبحث عن تقديم معرفة وليس فقط عن قراءة تأويلية وربما أكون قد طرحت السؤال يكفيني ذلك وأقول بكل تواضع ان مرجعي في ذلك أو ما قدمته هو كتابي الراوي الموقع والشكل وشكراً لكم.

د. صبري حافظ

شكراً، وفي مواجهة هذا الزمن التوقيتي الباسل سأعرض فقط مجموعة من النقاط. في أي محاولة لقراءة نصوص النص العربي سواء قصة قصيرة أو رواية، وخاصة

قراءة ما يسمى بالنص المضمر الذي ينطوي عليه كل نص جيد من أن يتعرف من خلال تلك القراءة على ملامح الشخصية العربية، تكسب أي قراءة عن مجموعة من المؤشرات التي أريد أن أطرحها من خلال نقاط سريعة أولها أن النص القصصي ولد في بوتقة التفاعل المستمر بين المثقف العربي والواقع، أو بمعنى أوسع انه وبين كل الأطر المرجعية بما في ذلك المكون النصي والمعرفي في تلك الاطر.

وولد أيضاً في ساحة الصراع من أجل بلورة الهوية القومية في مواجهة محاولات تغيير ملامحها أو طمس خصوصيتها وهذا يعني أن التبسيطات التي طرحت حول استعارة القصة والرواية من الغرب أو حول انبثاقها عن المقامة توفر آليات الجدل السوسيولوجي بين كل مكونات الحساسية الأدبية من عناصر ثقافية وسياسية واجتماعية الخ.. وبين الشكل الأدبي الذي ينطوي في حد ذاته كشكل على محتوى فكري وايديولوجي واسع، وعلى موقف من العالم وعلى رؤية واضحة له.

فالنص القصصي اذا ما تعاملنا معه سوسيولوجيا قد ولد نتيجة للتفاعل الاجتماعي / والتنامي / والتناهي / مع كل مكونات الإطار المرجعي الذي نشأ فيه والذي حاول أن يكون فاعلاً عبره.

وثانيها انه كانت هناك علاقة تنازل واضحة بين الرؤى الاجتماعية والسياسية المطروحة أو السائدة في الساحة العربية في مراحل وفترات تاريخية مختلفة على مدى العقود السبعة الماضية، وبين التيارات والمدارس الأدبية التي عرفتها الساحة العربية في الفترة ذاتها. لماذا كان هناك تيار فكري يطمح إلى مجابهة مشكلات الواقع والى التأكيد على خصائص الذات القومية، في مواجهة محاولات طمسها أو قمعها أو تذويبها، فقط رافقه تيار قصصي واقعي ينحو إلى استخدام النص القصصي لترسيخ خصوصية الذات القومية وبلورة صبواتها ومطامحها في السيطرة على مقدرات حياتها.

واذا كان هناك تيار فكري وسياسي يقول بمختلف صيغ خطابه الايديولوجي، بقبوله الواقع كما هو أو بالهرب من مواجهة مشكلاته أما بالارتداد إلى الماضي أو بالغياب في متاهات الحلم، فقد رافق هذا تيار أدبي آخر نجد وراء تغنيه بالعواطف الرقراقة واهتمامه بالانفعالات ملامح ذات المنحى الأوربي.

واذا كانت مشكلات الواقع قد تعقدت في فترة لاحقة بصورة أجهزت على هذا الاستقطاب السهل وعقدت من رضوخ الرؤية فقد رافق هذا تيار قصصي ثالث، يحاول أن يأسر في توترات النص القصصي ملامح التناقض الذي تعنيه الشخصية العربية في مرحلة معاناتها من نوعية جديدة من التناقضات التي أصبح فيها الآخر ساكناً داخل الذات واضطربت فيها قطاعات كبيرة من الذات القومية عن نفسها، وتحطمت معها أحلامها الكبيرة.

وثالث تلك النقاط التي تناولتها أن تغير الحساسية الأدبية في المناطق التي بدأت فيها

النهضة الثقافية تنتج فيها نصوصها القصصية مع بدايات هذا القرن قد رافقه بداية ظهور الكتابة القصصية في المناطق التي لم تعرف هذه النصوص بشكل مكثف أو جاد الا منذ عقدين أو ثلاثة سواء في الخليج العربي أو في مناطق كثيرة من المغرب العربي.

وقد رافق هذا مجموعة من التوترات الناتجة عن تغيير مكونات الواقع الحضاري والاجتماعي العربي في مرحلة تمزق المشروع القومي وخاصة بعد ضربة 1967 القاصمة والتي لا نزال نعاني من عواقبها حتى اليوم.

وكان من أبرز نتائج هذه التوترات في الواقع الثقافي تغيير المراكز الثقافية القديمة أو تركها تحت وقع مجموعة من الضربات السياسية المنظمة والمدبرة والتي أزاحت القاهرة أو بالأحرى، حرفها عن مركزيتها الثقافية مؤقتاً، ثم التجأت بعد ذلك إلى بيروت لتجهز على دورها كبؤرة لتجمع مختلف إنجازات العقل العربي وتياراته.

ورافق أيضاً قيام منابر بديلة في الهوامش بغية إحكام مسألة التفتيت وأضعاف دور المثقف والثقافة معاً في مواجهة التردي الحضاري والسياسي الذي تعاني منه الأمة العربية.

فمثل ذلك مثل تحويل مسار المياه التي كانت تنبت الخضرة والنماء بطبيعة في مسارب صحراء جرداء لا نفس فيها ولا أمل.

ماذا فعل النص القصصي في مواجهة هذا كله، وهل قد استطاع ان يكون له عبر مسيرته الطويلة، أرضية تراثية صلبة قادرة على انتزاع جائزة نوبل هذا العام كما رأينا.
فبعد أن رصد تحولات الشخصية العربية وعرب عن صبواتها ها هو يحيل النص القصصي نفسه ببنيته القصصية الخاصة إلى معادل لبنية الواقع وعلى مبلور لتوتراتها، وهو يجعل فضاء النص مناظراً لفضاءات الواقع لا لرفض ملامح تلك الفضاءات كما فصل من قبل وانما ليساهم في إضاءة مختلف زوايا الفضاء الواقعي والوعي بما فيها من تعقيد.

وها هو يجعل المغامرة التجريبية تجلياً لطموح الشخصية العربية لارهاب طاقاتها الابداعية على مواجهة العدو الذي يزداد كل يوم شراسة، ويكتسب كل يوم مواقع جديدة وها هو يبلور من خلال تعددية نصه وتنوع فضاءاته الطبيعية التعددية للهوية القومية، ويصوغ عبر رفضه الدائم للثبات وديناميته المستمرة الطبيعية الحركية لتلك الهوية ذاتها.

وها هو يطرح من خلال تجاوب انجازاته على امتداد الوطن العربي من أقصاه إلى أقصاه أهمية الوحدة النصية، وتفاعل انجازاتها المختلفة كوسيلة لرفض هذا التفتت كجسر لرأب جسور الواقع وتجديد الأمل بمستقبله.

د. محمد عز الدين التازي

أشكر المجلس القومي على هذه الندوة وأريد أن أوجه تحياتي إلى كل السادة الحاضرين.

سأحاول أن الخص تدخلي من خلال طرح ثلاثة أسئلة أولها: هو سؤال النص وثانيها هو سؤال القراءة وثالثها هو سؤال الكتابة:

ما الذي يضفي على الرواية العربية طابعها القومي لتجعلها ذات خصوصية تميزها عن الرواية الأوربية والرواية اليابانية ورواية أمريكا اللاتينية؟ أهو كونها مكتوبة باللغة العربية، ام ان كاتبها عربي وهل لأنها موجهة إلى قراء عرب؟ أم أن طبيعة المتخيل التي تكون منه زمنها الخاص وتشكيلها لعنصر الفضاء بملامحه الخاصة ومؤسساته ومرجعيته الواقعية هو ما يمنحها قوة الانتماء إلى التفكير والثقافة العربيين.

لنقل ان الكتابة الروائية كفعل للتخيل وممارسة للغة بقدر ما تؤسس ذاتها على هذين المستويين اضافة إلى عناصر الكتابة الأخرى فانها أيضاً تؤسس واقعاً نصياً على غرار الواقع الواقعي، بكل تشكلاته الاجتماعية والسياسية، وهو الأمر الذي يدفعنا إلى مسائلة الكتابة ومسائلة القراءة عبر سؤال الهوية. ما هو موقع الكاتب وما هي مواقع القارىء والقراءة؟

فالرواية العربية التي أسست مع سليم البستاني قد أنتجت اسئلتها الخاصة، أسئلة التاريخ والتمرحل والنمذجة وأسئلة المفاهيم والسمات، وأسئلة تحولات الشكل والتجديد والحداثة وأسئلة التجنيس الأدبي.

ولعل سؤال الهوية يظل واحداً من هذه الأسئلة الأكثر إلحاحاً لأنه يقودنا إلى انتماء الرواية اليها، كما يقودنا إلى عناصر صياغة مشروع لترسيخ طبيعة جنس الرواية في الهوية العربية وبذلك تصل إلى كونيتها.

السؤال الأول: هو سؤال الرؤية والنص أصوغه بهذه الطريقة، قل لي كيف ترى الأشياء أقول لك من أنت. من هو رائدنا؟ أهو الكاتب أم القارىء؟ أم الأشياء المرئية في النص الروائي نفسها؟ باعتبارها كائنات تنتظم وتنتظم ومنح الدلالة. ان ما نراه قناعاً للتخفي هو شكل مقنع تتمظهر به الكتابة في طقسها الاحتفالي الخاص، لتبدأ لحظة الارتباك والدهشة إرباك الكتابة للكاتب في لحظة تشكلها، وارباكها للقارىء وهو يتتبع المشاهد والفضاءات والمحكيات.

تسقط أقنعة القارىء والكاتب، ولربما تغير الكتابة قناعاً بآخر، هذه اللعبة الشكلية تدفعنا إلى سؤال أساسي. من يرى قراءة.. في الكتابة، هل هو مرايا الكتابة أم الكاتب أم النص هل هو القناع نفسه.

وحتى تظل لفعل الكتابة أقنعته بكل الأبعاد الميتولوجية والنفسية للقناع فان آفاق النص التخيلي تنفتح كبؤرة من الرموز والدلالات والإشارات لتنفتح على مستويات

القراء وتتعدد مع أن كل ذلك لا يفقد نص هويته، بل أن هذه الهوية تتأكد بطبيعة المتخيل وبفضاء الكتابة ومما هو خاص في عملية الكتابة بالقراءة.

قل لي كيف تكتب الأشياء أقول لك من أنت؟

الكتابة ليست فوضى للنظام إنما هي نظام للفوضى لأنها تتألف من الكيفية التي تحتوي بها العناصر المتناقضة والمختلفة. فالنص الروائي يخلي الواقع الاجتماعي والسياسي العربي في تحولاته ويتجاوز راهنه.

ان الكاتب يكتب الرواية وهو غير منفصل عن مجموع السجلات المرجعية التي تشكل ثقافته ومواقفه، ووعيه بالعالم. ولكن وعي الكتابة هو ما يخرجها من المكشوف إلى الإشكالي، من السجالي إلى حرب مواقع الكتابة من المباشر إلى أزمة حلمية وفضاءات تتوالد وتتناسل.

وكل هذه المقولات يعيها أو كان يعيها المؤلف الشعبي في ألف ليلة وليلة، وعلى الكتابة المعاصرة أن تعيد انتاجها بوعي بعد الوعي بها.

السؤال الثالث هو سؤال القراءة، وسأحاول أن ألخصه.

إن القارىء الناقد هو من يأتي إلى النص الروائي محمولاً على أسئلته وأسلحته الثقافية وأدواته المنهجية، وكلها تشكل موقعه الخاص في القراءة تجعله يختلف عن أي قارىء آخر.

ما الذي يجده رجل القانون والطبيب والعالم الفيزيائي والمحلل الاجتماعي في الرواية؟

إنه يجد نفسه أمام كون تخيلي يتأسس على قوانين غير محددة في مجال واحد من مجالات العلوم التجريبية أو العلوم الإنسانية كما أن نخبوية القراءة في الوطن العربي تدفعنا إلى أن نتحدث عن عمق سلطة الكتابة وحضورها في غياب سلطة القراءة.

د. سهيل إدريس

أيها الاخوة إسمحوا لي في هذه الجلسة ان أشذ عن موضوع الأدب القصصي والروائي المطروح، وإلا أناقش الابداع العربي فيه وان لا أقدم شهادتي كقصاص أو روائي، ولكنني بالمقابل لن أخرج عن الموضوع الأساسي لهذا الملتقى الآن، لأقول كلمة عن الهوية القومية، بل لأرسل صرخة استغاثة تقول بان الهوية القومية في وطني لبنان على شفا الهوة والهاوية.

إن لبنان العربي الذي حمل مشعل الفكر القومي، ودافع طويلاً عن العروبة، واحتضن القضية المركزية الكبرى قضية فلسطين يوشك ان يفقد هويته العربية.

وليس ذلك فقط بسبب المؤامرة الاسرائيلية التي بلغت ذروتها بعد اتفاقية كامب دافيد، هذه الاتفاقية التي أطلقت يد اسرائيل لتخريب لبنان، بل كذلك بسبب الصراعات العربية على أرض وطني الصغير.

أنظمة مختلفة يمنع بعضها ان تجري الانتخابات الدستورية ويزكي ويدعم بعضها الآخر عملاء لإسرائيل في لبنان يزكيهم بالسلاح والعتاد، والجنود أيضاً، ونظام آخر يتقلب ويتلون ويدعم حكومة ما تسمى بالحكومة الشرعية وأنظمة أخرى تريد إقامة جمهورية إسلامية في لبنان، كل هذه الصراعات نواجهها وتدمر فينا البقية الباقية.

ونحن المثقفين اللبنانيين العرب، الذين استوحينا نضالنا من الفكر القومي نجدنا اليوم يحاولون أن يدمروا نضالنا، ويحبطوا جهودنا ويضعفوا أشواقنا إلى الحرية والوحدة ولكن ليس أمامنا أيها الأصدقاء المبدعون من أرجاء الوطن العربي كله ـ ليس أمامنا إلا أن نواصل النضال ونضاعف الجهود لانقاذ العروبة والدفاع عن الحرية لأننا نؤمن ايماناً راسخاً بأن لبنان من غير عروبة ولا حرية بلد لا قيمة له، بلد مآله إلى الزوال، وبقاء لبنان على عروبته واسترداده لحريته سيكونان من أجل العرب جميعاً ومن أجل المثقفين العرب على وجه الخصوص، ولكننا بحاجة اليكم أيها الأصدقاء في هذه المعركة المصيرية، فارفعوا أصواتكم واشهروا أقلامكم، واذكروا أيها الأخوة المبدعون اننا كنا دائماً ندافع عنكم يوم كانت حرياتكم تمس أو تهان لا منة ولا تفضلاً بل إيماناً بأن معركتنا من أجل الحرية والتقدم معركة واحدة، ونضالنا ضد القمع والارهاب وقوى الظلام، هذا النضال الذي دفعنا فيه عدد من الشهداء، لم يكن حسين مروة وحسن حمدان وصبحي الصالح آخر من يسقطون منهم في الميدان هو نضال مشترك. فهل تسمعون؟

هاني الراهب

انصياعاً في التوجيهات الرئيسية المحبوبة المستبدة، فإني أرسل لكم هذه البرقية /

1 ـ من خلال النقاش أحب أن أتناول مسألة الهوية القومية كان بسيطاً أو تبسيطياً، خيل الي أن الهوية القومية محسومة وان لهذه الهوية تكوين مكتمل وأزلي فهل هذا صحيح؟

هل ما نزال نطيق أن ننظر إلى الهوية القومية، هذه النظرة المثالية السحرية.

واسمحوا لي في هذه المناسبة، أن أعدد عدداً من النقاط التي ليست في صالح اعتبار الهوية القومية مسألة محسومة.

إن الهوية القومية في وضعها الراهن تفتقد إلى مشروع حضاري، وهي في وضعها الراهن أيضاً ليست حالة متقدمة للمعيقات تؤسس لانطلاقة تكوينية جديدة بعد أن عجزت بناها التقليدية عن مواجهة متطلبات التاريخ وضغوطه.

هناك موقف عقلي آخر في ما نسميه الهوية القومية هو ان الغرب ساحر، يمكن أن يزودنا بكل ما نحتاج اليه لأجل هذه الانطلاقة أو إعادة بناء الهوية القومية الجديد.

الغرب بشقيه الرأسمالي والشيوعي.

هناك أيضاً نقطة أخرى مقابلة ومضادة وهي مرتبطة بالتراث الساحر الذي يرى ان الهوية القومية مكتملة وليست بحاجة إلى تجديد، وأن جميع إشكالياتها الراهنة وتساؤلاتها يمكن أن تجد لنفسها حلاً في ما مضى من صنع حضاري.

وقد أكدت ممارسة هذا اليقين على ساحة معاصرة إلى وجود شكلانية مروعة للهوية القومية، بالتالي أجد حتى الآن أن الخطاب خطاب الهوية القومية المعاصر عموماً هو خطاب لفظوي بلاغي وقد رأينا كثيراً من الأمثلة في هذه المنصة عن اللفظوية والبلاغية، وأنه غالباً يستعين باللغة عن الواقع.

مسألة ثانية: هل بدأت الهوية القومية في الاسلام أم أنها أوغل في التاريخ وأقدم؟ هل حضارات الرافدين واليمن ومصر وقرطاجة مضادة للعروبة؟ أسس سابقة صنعت الأساس التاريخي الراهن للهوية القومية هل يمكن بالتالي تمييز أربع ثقافات فرعية ضمن الثقافة القومية العامة، وهي ثقافة الهلال الخصيب، والجزيرة العربية ووادي النيل، والمغرب.

النقطة الثالثة: تتناول الهوية القومية في المرحلة الراهنة أثناء دورة سيؤول للألعاب الأولومبية.

سألني ابني وعمره خمس سنوات أين علمنا، لأنه كانت هناك إعلام كثيرة، فعندما ظهر علم احدى الدول العربية قلت له هذا علمنا. فصفق؛ بعد قليل ظهر علم دولة عربية أخرى، فقلت له هذا علمنا أيضاً فصفق، وبعد قليل ضجر وقال هناك كثير من الاعلام لا أريد أن أصفق لها كلها، اين علمنا، وعندما ظهر العلم السوري وبفرح شديد صفق ولدي وقال هذه بلادي، تصور انه ابني يؤمن بأن سوريا؛ هذا القطر الذي أرفض أن أجد له كياناً سياسياً وقومياً خارج العروبة بات يرى وهو في الخامسة من عمره أن سوريا كيان سياسي وقومي وتاريخي.

هذه النقطة لماذا لا نناقشها، ونحن نتكلم عن الهوية القومية لماذا لا نذكر أن لدينا واحد وعشرين علماً، وأن هناك مساهمات وجهود جديدة تسعى لخلق اعلام عربية جديدة، يعني المزيد من التجزئة، ان هناك واحد وعشرين حدوداً مخيفة أيضاً، نحن جئنا إلى هنا لأننا مدعوين لمؤتمر؛ السلطات وافقت على انتقالنا من بلد إلى بلد ماذا يحل بالأديب العربي اذا سافر من تلقاء نفسه من بلد إلى آخر.

لقد منعت هذا العام مرتين من دخول البلدان العربية لأنني سافرت دون دعوة رسمية.

إذاً نصل إلى النقطة الرئيسية ان هناك واحد وعشرين نظاماً عربياً بعضها يرفض العروبة، وبعضها يتستر بالعروبة على اقليميته، وبعضها يعتبر العروبة واحداً من ميادين الحياة السياسية المتعددة، وبعضها يضع العروبة والاسلام بموقع التضاد والتلاغي ويدعو إلى الاسلام.

نقطة أخرى تتعلق في الموضوع نفسه هي انه هناك تركيز أو ثمة تركيزاً تربوياً واعلامياً في المدارس وفي الجامعات على القطرية، كل طفل في الوطن العربي يتعلم ان هذا القطر العربي هو وطن وبالتالي هو قومية وله نشيد الخ..

لماذا لا نناقش هذه الأمور؟ ألسنا مهددين الآن بنشوء واحد وعشرين قومية عربية؟ أم اننا لا نرى هذا التهديد؟ ألسنا مهددين بأن ينقسم الوطن العربي إلى مثل ما انقسمت اليه أوربا من قوميات؟ وشكراً لكم.

خناثه بنونة

ترحال في العمر الزمني والابداعي

ونحن الشجر نحن النخيل: ... علينا أن نسير أماماً أماماً حين تتنمر خيانة اللون والجلد والخطو والهوية حتى لا يجرفنا تيار الانحسار إلى القبر... والا فمن الحتمي أن نغرس جذور النخيل حتى الجذع ونحن نجد أنفسنا... نفس هذا الشعب العربي في عصر السمسرة والنكوص في الدرجة الأولى من الصفر لأننا بذلك الانغراس في رحم الارض الصلد نشكل موقفاً ضد عواصف الجزر التي تأخذ الآن جميع أشكال المتاجرة والسفالة والغدر والنكوص، كل ذلك بالخصوص لمن راهن ومن الأول بأدوات تعبيره، تلك وهاته، على حاضر يمضي وآخر أحسن سيأتي.

ثم أقول، بما أن الأدب حسب بعض الآراء هو من جملة الفنون التي تدفع بمستوى الحياة والشعوب، نحو الأصح وبما أنه أيضاً تعبير أو انتاج جد ذاتي، يحمل السمات الشخصية لتلك الذوات، فقد انطلق صوتي ومن الأول عنيفاً ممزقاً لكل الستر الخارجية، معانقاً الداخل والموضوعي بحدة، راهناً نفسه للوقوف في الضفة الأخرى من كل ما لا يخدم الانسان في طرحه للاشكالات وتجاوزها، وارهاصاته بالمخاض العام للواقع وذلك في التقاطه للحركات السفلية التي تبشر بالتغيرات المستقبلية.

كما أن انفجار الوعي على الهموم الكبيرة وعلى الدمار العام في المؤسسات الرسمية والممارسات السياسية، البعيدة عن البناء الحقيقي للمعارك والشعوب، قد دفعني بعد رجة يونيو من القصة القصيرة إلى رواية النار والاختيار التي كانت صيحة رهيبة ضد هذا الفتك الماحق لجسدنا العربي محيطاً وخليجاً.

لهذا كان علي أن أكون أهلاً لحمل أنة ورفض ووجع وتطلع هاته الجموع نحو البدائل التي ترهن المستقبل للتغيير الحاسم، وذلك بالتعامل الفكري والابداعي مع الأرضية الواقعية لها، واستلهام بنيات التغيير من عناصره المتشابكة، وذلك بالتحاور معه في حركيته الجلدية من أجل تحطيم كل الأسس المشكلة له سابقاً.

ان ذلك التسجيل لتلك المرحلة، وأخذ موقف منها نظرياً و إبداعياً وعملياً، بكل الطروحات الخاصة والعامة، قد جعل مفهومي الاجتماعي والسياسي يتشكل فقررت

ليلى في رواية النار والاختيار ترك العمل النظري الصرف في مركز الدراسات، واختيار التدريس، لتستطيع أن تنتصر على الهزيمة فيها وفي النفوس والحضورات الشابة التي ستتعامل معها لتقتلع منها كل أسباب الهزائم، فتقيم حواراً مع ما لها وما عليها، من منطلق متبصر بواقعه الاجتماعي والسياسي والثقافي والاقتصادي.

ورجوعاً الى وراء قليلاً، فانني ومنذ أول انتاج كنت قد حاولت عبر القصة، أن أتلمس قشرة الواقع من زاوية رؤية خصبة، وفي شكل فني متطور، سواء من ناحية المعمار أو اللغة أو المضمون، حيث لم يتسم فيه الحدث أو الفعل بالتعقيد، وانما أيضاً بمحاولة مزج الواقع بالفكر غالباً مع الخلفية الفلسفية في الغالب، لكن أيضاً بالانتماء للأرض ومحاولة تثبيت الأقدام، لمعايشة الواقع واستنطاق القوى المظلومة فيه، من أجل كشف زيفه وكشف مضمون ووعي مصحوبين بالتزام أيضاً.

ولهذا كان الشعور بالاغتراب، هو ملجأ ما بشكل من الأشكال حيث لا قاعدة تكون بدءاً لفعل، يستطيع أن يكون مردوده خلاصاً من الانغمار في الحزن الميتافيزيقي.

ان الغرق في العالم الداخلي يعكس أيضاً بشكل ما، فداحة هول العالم الخارجي، في بناه وعلاقاته ونمطيته ورعب الأنظمة فيه. لهذا اهتممت في مرحلة ما وفي القصة بالخصوص أيضاً، بالتيارات الداخلية، حيث يتكثف الشعور وتقل الأحداث، دون الاهتمام أساساً بالتفاصيل المادية، لكن مع ذلك كان الالتزام الحر عندي، يقتضي صياغة الجوانب الشخصية مرتبطة بما هو موضوعي، مع التركيز على التداعي واللاشعور.

ومما ساعد على ذلك هو انصهار النماذج التي أطرحها في ناري الداخلية، حيث أتبناها، لتصبح كأنها قضايا ذاتية ترتبط بما هو موضوعي، ليتولد العمل الابداعي دون مسافة بيننا، مما يجعل الانفعالات والابحار داخل الأشياء والقضايا الفكرية ذات التوغل والعمق والرهافة لها تأثير حاسم في المعمار الفني.

بالاضافة إلى مسببات هذه الهيكلة فان ايماني بأن الأدب يجب أن لا يعكس الواقع فحسب، بمجاراة بليدة بقدر ما يوقظ فينا آخر جديداً، وذلك بإعادة خلقه من نفس المواد، لكن برؤى جديدة، وذلك ما دمنا لا نستطيع أن نتحرر من العالم، بل أن نعطيه عبرنا بحرارة وصدق، ليلجىء أمن القارىء وسلامه، فيشعل في استكانته حريق التغيير، وبذلك يحقق مثل هذا العمل الابداعي ضرورته وموضوعيته.

إن الطبيعة جماد يكتسب وجوده من رؤيتنا وفعاليتنا، هاته الرؤية التي لا يمكن أن تكون شخصية، لهذا فكل عمل ابداعي يحمل شارات مبدعه فكراً وفنية ومواقف وبصرا وبصيرة، عبر مواقفه من كل القضايا المحلية والقومية والانسانية، وبذلك ينعكس العالم الخارجي غالباً عندي ملتاعاً بضجة، أو بهمس حرون، باحثاً عن صورته

الأخرى غير المشكلة في عالم الواقع، مضيفاً لجزئيات هذا الواقع وكلياته أيضاً، الخلفية الفكرية والعمق الشعري في مثل هذا التناول، رافضاً اللبوس السردي العادي، شاحناً الكلمات بطاقة من الشحنات والتأثير، من أجل تجديد العبارات والكلمات والرؤية والدلالات، ولهذا فانني استعمل أسلوب الجمل الشعرية القصيرة، تلك الجمل الدالة على معاني يمكن بسطها في فقرة أو أكثر، ولكنها عبارة عن طاقات مفجرة للواقع والفكر وأرضيتهما، وبذلك فكأن السائر عبر السطور، يسير فوق أرض دون أمان اطلاقاً، وإنما فوق سلسلة من تفجرات متراصة، تقتل أمن القارىء، وتدفعه للمشاركة في عملية التهديم والاتمام حتى مرحلة بناء البديل الصحي.

وهكذا يكون عدم التركيز عندي على الوصف الخارجي يتلازم عندي مع بحث شرس في نفسية الاشخاص مع مرونة التعبير الشعري الموحي بانفعال وتوهج، إلى جانب هذا يكون التداعي والمونولوج الداخلي من العناصر الهامة التي تقيم توازناً شبه متكامل بين العالمين الخارجي والداخلي الذي لا يجعل من انتاجي انعكاساً مضبوطاً لحيوان وأشخاص محدودين، وانما هو لقطات لنماذج بشرية تعكس لقطة تستقي طبعاً من يم الواقع المتلاطم.

وفي هذا السياق سياق التجريب المؤسس، الباحث عن بديل للشكل الجاهز، فانني أجهد من أجل أن أتحرر من البناء المعماري التقليدي، بل وكما اجتهدت مؤخراً في رواية (الغذ والغضب)، حيث جمعت روايتين في واحدة، كل واحدة ذات مضمون متفرد، يلتقيان ويبتعدان عبر محور متحرك سلباً وإيجاباً، تطرح احداهما إشكالاً فكرياً فلسفياً وهو نتيجة تأثير تعتيم الواقع عند مراهقة ذكية تعايش فترة ازدهار الفلسفة الوجودية، وبذلك فهي عبر كل سلسلة الأحداث التي تعيشها ولا تشدها، تبحث عن الأرضية ذات الدلالة والمعنى التي تستطيع أن تجيب على استفهامها الضخم حول نقطة البدء: إينها؟

بينما تنطلق الرواية الثانية بشكل ملتزم متعمق الوعي بالواقع مخطط لترجمة ذلك الوعي في ممارسة مع مجموعة من الطلبة الذين يتطور مفهومهم للواقع ولمسؤولياتهم تجاه هذا الواقع من أجل تغييره عن طريق مشاركة القاعدة في تنويرها ودفعها إلى تبني دورها التاريخي.. إلى أن تلتقي الروايتان بموت الأب نموذج الماضي غير الفاعل والتقاء كل العناصر في حركة جماعية ذات أرضية واقعية ودلالات اجتماعية.

إن تعدد الأصوات وتعدد الأرضيات، وتعدد الطروحات، وتعدد النظرات، وتعدد زوايا الرؤية والفهم والأخذ، وتعدد الاطروحات وتعدد البطل أو حذفه أو تهميشه، وتداخل الأزمنة وتعدد الأمكنة واختلاف البناء في كل رواية أو المجاميع القصصية الخمس مع اختلاف المواضيع وتكاملها، هي ما حاولت أن أغير به الشكلية

المتداولة في البناء الروائي أو القصصي. ففي الوقت الذي حاولت فيه هذه التعددية فانني رغبت في تجميع أكثر ما يمكن من شرائح الواقع والاستحواذ عليها وسجنها في بحبوحة الكلمات لاعطي أكبر عدد من الشرائح الاجتماعية والابداعية والفكرية التي تعكس مرحلة تاريخية معينة.

ومع ذلك فليس نجاحي أو عدمه في هذا التجاوز المعماري الفني التقليدي هو سلسلة نهائية في حلقة التجريب (التطوير) إن عملية الخلق تعني التجاوز، تجاوز ليس المحقق فحسب بل المحلوم به أيضاً في سلسلة اللهاث الدائب الباحث عن الآتي: بناء ومضموناً فناً واجتماعاً، وبذلك فان المبدع يقع أحياناً في إشكال بين أناه المبدعة وبينه كشخص اجتماعي، ثم بين ما يجب أن يعكسه كشخص نابع من الواقع أي كمنتج، وبين عطاء آخر يعكس عالماً ليس عالم الكثرة: لكنه مع ذلك مطالب باحداث التوازن الضروري بين الواقع والمتخيل بين الموضوع والفكر، وبين الآتي واللانهائي.

ان من اشكالات المبدع أيضاً هي اقتناعه هو وغيره بمدى خدمة مسيرته للتحولات الاجتماعية، فهل من الضروري، وفق اشكالات واقعنا المتعددة الاتيان بعالم منظم يكون مطمحاً لواقعنا أو يجب خلخلة كل البنى والمؤسسات وتفجير كل قائم شكلاً ومحتوى من أجل نسف كل توازن مغشوش.

ان رصد التحولات وحمولات المستقبل وتاريخ الابادة المشرعة في وجه مجتمعاتنا يضع المبدع في الواجهة ليكسر صلابة القيود عن خطو الجموع، وبذلك فان دوره ريادي، أي يجب الا يتعقب مخاض الواقع وجدليته فحسب بل أن يساهم أساساً في صنعها.

كما أن في داخل المبدع تتصارع السموات والأراضي، لتجعله يتصل وينفصل بالمجدي والعدم في آن، نتيجة اختياره الارعن أمام جبروت الكون واسرار الوجود اللامتناهي التي ترميه في الوحدة واليتم والسؤال الأعم، باحثاً عن الرضى واليقين...

وأخيراً يبقى استفهام وبحث: ذلك هل الكتابة في مثل واقعنا العربي ترف أم ضرورة؟ إذ رغم أن علاقتي بالكتابة أساساً وبدءاً، كانت هي تبرير الوجود على الصعيد الذاتي والمشاركة في معركة التغيير على الصعيد الموضوعي، الا انني ازاء الامية المتسلطة على الساحة العربية من جهة، وانسحاقنا بالهزائم المتعددة أمام فلسطين الصغيرة والكبيرة (الوطن العربي كله) فلسطين الذات وفلسطين الأعماق أيضاً، بكل ما تشكله من أبطال خيانتها قومياً ودولياً، فانني لا أقتنع بالتبرير الذي انطلقت به أولاً في أول عناق حميم لي بالكلمة، بل في وجوب البحث عن مشروع جديد، يتعدى نطاق الفرد إلى مسؤولية الجموع، لصياغته نظرياً ولخلق أدوات التعامل معه عملياً حيث ترتبط الكلمة بالفعل ربطاً جدلياً يبشر بالآتي: فناً وعملاً.

د. مبارك ربيع

مقدمة ربما كانت أجمل شيء في هذا العرض القصير، وأتجاوز عن تحفظي عند استعمال مصطلح الشهادة لاتحدث عن لحظات ابداعية، اللحظة الاكتشافية، بالنسبة لي تمثل في شعور بالانبهار بالمخبوء والمكشوف موضوعاً وشخصاً، وحديثاً وبعداً. هذه اللحظة هي تأثير وتأثر من طرف واحد بدون تفاعل، موقف انفعالي صرف، وسلبي تماماً إلا اذا كان الإدراك في حد ذاته موقفاً واختياراً.

لكنني فيما يبدو لي في هذا المستوى لا أضيف شيئاً لما يمثل لي خيالاً أو واقعاً.

مثل هذه الحالة من حيث هي شعور تبدو من خصائص كل مبدع في أي مجال كان، ويختلف المبدع عن سائر الناس في هذه الحال اختلافاً في الشدة والدرجة فحسب. هذه اللحظة الاكتشافية المحتلة في جوهرها لحس انبهاري لا تتعلق بموضوعات أو مظاهر فارقة للعادة في جمالها أو طرافتها أو من تلك التي من مألوف العادة أن تثير الإعجاب كالطرف الكحيل أو الخد الجميل وخرير المياه وزقزقة العصافير.

لا، بل انها أشياء جد عادية وأقل من عادية أو مبتذلة تصبح عامل انبهار، كل شيء قابل لكي يظهر.

الحصاة المرتبطة بموقع قدم، الورقة الذابلة، العود المكسور على حافة الطريق، زر القميص، خيط الحذاء. كل الأشياء البسيطة المبتذلة وكل الأشياء البسيطة الجميلة.

هذه اللحظة هامة في وضع العملية الإبداعية على مسارها الطبيعي بالنسبة لي، ولكنها لا تؤدي دائماً إلى إبداع الأدبي، وقد تؤدي إلى المتلقي الجيد أو القارىء المدمن ـ ولقد أدمنت القراءة، ولم أكن أريد أن أكون كاتباً ولا أذكر انني كنت أطمح إلى ذلك قبل أن يتحقق بالفعل، لكن ما كنت أعيه جيداً وربما أطمح اليه على غرابة هذا الطموح هو أن أكون واحداً من بين شخصيات روائية أو قصصية.

من تلك القصص والروايات التي تستأثر باهتمامي وتأخذ لبي، ولا زلت أجد متعة ذاتية في استعادة أحداث رواية، أو قصة قرأتها كما كنت منذ بدأت أقرأ أدب القصص، لا يعني ذلك شخصية البطل بالذات، لكنه يشمل سائر الشخصيات. مما كنت أقرأه، أو ما لا أزال أقرأه، مما يمكن أن يسيطر على فاعليتي ويتقنصها.

ما أزال كما كنت منذ قرأت القصة والرواية، أتمتع ذاتياً بإعادة صياغتها، وثم ابداعات كنت أقرأها وأكررها، حتى لا تعلق بذهني الصور والكلمات.

اللحظة الإبداعية تمثل كلحظة انفعال وتواصل لا تنتفي اللحظة الاكتشافية، ولكن حدة الانبهار تخف، ويطفو فوقها أو ـ تتداخل معها وتتناسج حالة تواصل في استئناس ضرب من خمود أو شرود، أصبح معها ساحة من اللامبالاة مسوقاً بهوادة عديم المقاومة بارتياح ونشوة مخدرة.

كم يستمر هذا؟ كم يطول؟ إلى أي بعد يمتد؟

وعند أي حد يقف؟ أقدر تعذر الجواب.

لكن من السهل تصور بعد أو حد تحل معه هزة الفعل متوترة عنيفة قاسية. اعتبر اللحظة الابداعية الفعلية معاملة مجهدة قاسية جداً.

فأنا لم أكتب أبداً بسهولة، رغم انني لست معقد الفكر ولا العبارة، قسوة هذا البعد أو هذا الحد الذي تحل معه هزة الفعل الإبداعي، وفي مداه التوتري. تمثل خوفاً على الموضوع من أن يفلت، وخوفاً من اللحظة أن تنساب في طريقها مخترقة الذات إلى فضاءها الخارجي المغتاد، خوفاً على الابداعي ان لا يرقى إلى المستوى الانبهاري ان لا يقتنصه ويغنيه ويغتني به. لحظات كثيرة تفلت مستعصية بالتهيب، لحظات كثيرة تفلت بفعل فائض الشدة الانفعالية أو خمودها السريع، لحظات كثيرة تمضي تكتفي معها الذات بمتعة الحذر التواصلي محصنة في نشوة بدائية خامدة تبدع فيها الذات لذاتها في ذاتها، دون ان تخلف أثراً محسوساً.

لقد تعلمت كثيراً إدمان هذه المتعة وحتى أثناء اختراق مشروع ابداعي، تراودني وعليّ أن أقاوم، وعند حد من هذه المقاومة تستجمع الأدوات، كلمة وصورة وينساب الفعل الإبداعي مهيباً ما حولي من موضوعات مخترقاً عوالم وفضاءات، لا أدري كيف انبنت وتماسكت واستوت، بما يجعلها بالنسبة لي شيئاً مألوفاً، ويؤرقني سؤال كيف حصل ذلك فانا صاحبه وتبلغ الرحلة منتهاها، منتهى اللحظة الإبداعية، ما هي طبيعة هذه اللحظة؟ أو محتواها؟ أو ما هي مني؟ ماذا تمثل بالنسبة لي؟ وماذا أمثل بالنسبة لها؟ سأكون شذوذاً اذا لم أكن أنا واللحظة تلك حصيلة الماضي والحاضر والمستقبل تركيب القرية والمدينة وما بينهما من مادة ومعنى، من ماء وهواء، تداخل الإنسان والطبيعة، لترجي تجاور من جهل وعلم وطموح إلى العلم، وشعور بحيازة ما يمكن أن يسمى علماً منظماً أو ثقافة في وسط يتسم بالأسطورة والعقيدة والبراءة، والسمسرة، والكدح والغنى الفاحش والفقر المميت، سأكون شذوذاً أنا واللحظة تلك اذا لم نكن الصراع من أجل الخبز والكرامة والحرية، سأكون شذوذاً، اذا لم أكن واللحظة تلك، تركيب التعليم وادمان المقروء والمسموع في الحلقة والشارع والجامع والمدرسة والكتاب والذكرى والخيال والقدم الحافية.

هل هذا صحيح؟! أم هو ثمرة الإشباع بالتنظير؟ لست أدري ولكنه كل ما عندي، وكل ما يمكن أن يمثل لحظتي الإبداعية، هويتي الإبداعية.

ومع تمام الرحلة تتجمع اللحظات تتوالى وتتناسل تتضخم وتتبلور العملية الإبداعية تجسدها قصة أو رواية. مع ذلك فان الواقع الحي بالنسبة لي يبقى أروع وأعمق من كل ما يمكن أن يكتب أو يقرأ.

اللحظة المشيئة وتقتحمني اللحظة الشيئية، تقتحم اللحظة الإبداعية، تصنفها واقعية تجعلها رومانسية وبرجوازية متوسطة، ملتزمة، متسلطة، انتهازية تراها تعبيراً

ايجابياً وانحيازاً إلى المسحوقين وذوي الكرامة المهضومة في شقائهم اليومي، تبني منها وحولها أنساقاً من تصورات تحلل منها العبارة والصور تشدها إلى الماضي التراثي، أو ترمي بها في تيار الاستباق.

لحظة تشيئية تجعلني أسأل، أأنا فعلاً عريق في الزمن إلى هذا الحد، أأنا فعلاً طليعي إلى هذا الحد، كيف أكون بالذات مرمياً إلى الماضي والمستقبل بلا جذور في الحاضر. أأنا الشذوذ الوحيد في الكون أم هي طبيعة النظرة المشيئة؟ أأنا الوحيد المغيب الوعي عن الحاضر، وغيري وحده القادر على إدراكه والوعي به؟ أأنا سيد لحظتي؟ أأنا لحظتي؟ أم أنا في غير زماني.

د. إلياس خوري

أيها السادة والسيدات.

أود أن أتكلم عن ثلاث ملاحظات ترتبط بتجربة الكتابة الروائية، انطلاقاً من الواقع الذي نعيشه في بيروت. الملاحظة الأولى هي أن وعينا لتاريخنا اللبناني الحديث هو وعي لمجموعة من الحروب الأهلية التي لم تنقطع منذ أزمة الحكم التي عصفت بلبنان على أثر سقوط الامارة الشهابية في القرن التاسع عشر. تاريخ من الحروب الأهلية المتصلة أو من حافة الحروب، وشعب يعيش هواجس الخوف والهجرات التي لا تتوقف وبنية سياسية واجتماعية لا تستقر على حال.

في هذه الحقيقة ان نلاحظ نقطة تتعلق بالكتابة وأنا هنا أساساً أتكلم عن الكتابة الأدبية، نكتشف أن الأدب في نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن الذي نشأت تياراته الأساسية في المهاجر الأمريكية والمصرية، والتي أسس لما نسميه اليوم بعصر النهضة، هذا الأدب قام بتجاهل الوقائع التاريخية ورفض التعامل معها. من جبران خليل جبران إلى ميخائيل نعيمة إلى شبلي الشميل، لا نجد أثر للحرب الأهلية الطائفية التي عصفت بلبنان عشرين سنة بين 1840 و1860 وأدت إلى انشاء نظام المتصرفية.

الأدب أغمض عينيه عن الحقيقة التاريخية الاجتماعية وذهب في رحلة بحث عن التجديد مع مواقع النبوة الجبرانية أو عبر التاريخ العربي عند جرجي زيدان، أو عبر الفلسفات الشرقية، أو عبر التقدم العلمي والفكر الجديد.

لكنه ربما بسبب تعقيدات الوضع اللبناني أو لسبب آخر مرتبط بالتكوين الثقافي العام وبمعنى الأدب، تجاهل الوقائع الحياتية الملموسة، ورفض أن يتعامل مع الحقيقة اللبنانية بوصفها تاريخاً حقيقياً أي قام بقذفها من إطارها الملموس ليحول الأدب إلى موقف بنيوي متعال عن الحقيقة الاجتماعية.

أما الحقائق الاجتماعية التي عالجها هذا الأدب كما نرى عند جبران خليل جبران مثلاً، فانها لم تتجاوز الأطر التي يمكن التحكم بها، كإطار الصراع مع الاقطاع، ومع الكنيسة. وتجاهلت الأشكال الطائفية، التي جهد دعاة عصر النهضة برفضها و إغماض

العيون عنها.

الملاحظة الثانية هي أن الكتابة اللبنانية خالية من الاقتراب من الحقيقة الريفية، فالريف أو الجبل أو القرية لم يعالج في أدبنا بصورة تتجاوز الإطار الذي رسمه مارون عبود في اقترابه من الواقع الريفي اللبناني عبر لعبة المزج بين النقد الاجتماعي والفولكلور. ولم نعثر على نصوص أدبية تصف لنا حياة الريف اللبناني، خارج الإطار الفولكلوري. أو خارج اطار الحنين إلى ماض يريد النص تأويله.

الملاحظة الثالثة / تتعلق بطبيعة الفهم الذي ساد لمعنى الثقافة والابداع الأدبي في الحركة الأدبية اللبنانية فرغم أن الرواية والقصة عرفت ازدهاراً نسبياً ابتداء من الثلاثينات مع رغيف توفيق يوسف عواد، وكتابات، سعيد تقي الدين ثم روايات سهيل ادريس التي حاولت احداها «الخندق العميق» الاقتراب من التحولات التي تجري على مستوى المدينة «بيروت» ورغم الجهد النقدي لعمر فاخوري، ورئيف خوري، وللمدرسة الواقعية فان الصفة الغالبة للإنتاج الادبي في لبنان كانت الصفة الشعرية، أي كانت استكمالاً لهاجس النهضة في الإخلاص للغة الصافية، وفي استعادة الشعر العباسي والانفتاح على الثقافة الغربية، بما يخدم هذا الهاجس.

حتى الحداثة لم تنتج في صخبها الكبير في الخمسينات سوى التأكيد على الاختيار الشعري، وتقديمه بوصفه التعبير الأول كي لا نقول الشبه الوحيد.

إذن الكتابة الروائية اليوم في حالة كالحالة اللبنانية تصطدم في الأساس بأنها كتابة لا ذاكرة لها بمعنى أننا نواجه للمرة الأولى ضرورة أن نرى الحاضر، وان نشهد عنه في الوقت نفسه. الحاضر كان دائماً في الكتابة في شكل عام مغيباً لمصلحة مسألتين، إما استعادة الماضي والنظر اليه بوصفه نموذجاً يجب أن نعيد انتاجه، أو محاولة النظر إلى المستقبل انطلاقاً من الافتراض بأن المستقبل قادم الينا من الثقافة الغربية.

وفي هذه الازدواجية، بين الماضي والمستقبل، ضاع الحاضر، وضاعت امكانية أن تكون الكتابة في الأساس شهادة من الحاضر وبلغة الحاضر.

ولأن الوضع اللبناني بالغ التعقيد، ولا يقدم لنا ترسيمات جاهزة على المستويات الايديولوجية، والثقافة العامة، فان الابتعاد عن هذا الواقع كان السمة الغالبة للأدب الذي أنتج أو أنتجه اللبنانيون في القرن الماضي وفي بدايات هذا القرن.

السؤال الذي يطرح علينا نحن اليوم الذين نعيش هذه التجربة الطويلة والدموية، هو في الأساس كيف نكون شهوداً للمرحلة التي نعيشها، نحن بدأنا نتعلم أن الكتابة لا نكتبها نحن بل هي تكتبنا نحن، والكتابة يعجننا الواقع ويعيد صياغتنا.

كيف نكتب؟ كيف نكون شهوداً ونحن ضحايا؟

كيف تستطيع الضحية أن تعبر وهي ممنوعة من كل تعبير!

والسلام.

شهادة مبدع ـ اعتدال عثمان

في لحظة غائرة في العمر بدأت أبحث عن أسمي وعن الموت الذي يجسد الاسم. وبدا لي آنذاك، أن ذلك الاسم ليس هو المعطى لي سلفا، وليس الصوت هو الحسبة التي تفرضها الاعراف والمواصفات المألوفة، أو قوالب القول الجاهز، المبذول في يسر.

وما كان في يدي غير قلم وسؤال يدوي في ضميري كيف تكون الكتابة جديدة؟

وأضع أنشوطة السؤال حول عنقي وتضيق الانشوطة فينفلت السؤال من جديد. كيف تكون دهشة بحر الحروف طفلة دوما ومعلقة دوما بين برق وألق؟

وأرى مداد القلم نورا أخضر، مهيأ بالصوت الواهن الذي يريد أن ينطق، وأن يسمع وأن يتحدى فيخط نقطة، تنظر الى نفسها، فتمايل هيابة وجلة في حضور الكلام. وتتضائل حتى التلاشي. لكنها مع ذلك تكون ألفا.

وأجد بين الحرف والحرف وبين الكلمة والكلمة وبين العبارة والعبارة فجوة، تتسع رحيل عمر فأرحل، ومعي في زحيلي زاد من نصوص قديمة وحكايا وأساطير، تتحول من مختبر العصر ورؤاه، وتجتذب اليها من الادب الحديث وصنوف الفنون السمعية والتشكيلية ما تيسر. وهو زاد يرمي ألا تطوحه ريح الاستغراب، وألا ينغلق في غياهب الماضي، بل ان ألف الاسم الذي أبحث عنه، تنزرع دوما في أديم بلادي العبق المعذب، تنوء بخفق القلب واخفاقه وبمحنة التاريخ والوطن الكبير وبهموم جيل ممزق بالحرب والنفط وصراعات القوى. جيل مبدد في أزمنة مد الحلم وجزر الانكسار والفجيعة

أعرف أن الفجوة بين ألف ما أكتب وبقية الحروف، بغير قاع، ربما تغيبني، ربما أغرق، لكنني أتعلق بها وقد صارت قشة.

وما من مرة كتبت فيها الا وشعرت بذلك الخوف يغمر عقلي وحواسي يجذبني اليه كالنداهة أو كالوعد ويرعبني منه وكأنه تهاويل وحوش خرافية.

كتبت مرة:

أخاف ان عشقت وأخاف ان لم أعشق وأخاف ألا أخاف، وأخاف أن أخاف ألا أخاف وأمضي من وراء الخوف، والخوف أمامي وخلفي، وأنا فيه، أطلع من بين أسنانه وأمضي ومن خلص من الصحاب.

ويصاحبني دائما ذلك التوتر الطاغي بين الخوف، بمعناه الفيزيقي والميتافيزيقي ودافع آخر لا يقل طغيانا يتمثل في فعل الكتابة.

كتبت في نص آخر:

قال لي: أمامك بحر
فخطيت
قال لي: أمامك نار
فقدحت شرار قلبي

قال لي: العقل تيهاء
فسافرت في اللاعودة
قال لي: لا تقرب أحراش الجسم
فتشهيت ثمر الغابات الوحشية

أفكر أحيانا في أسباب الخوف، وللحظة يبدو لي أنني أشيح بالقلم عن المألوف، وفي المألوف أمان وضمان ويبدو لي في لحظة أخرى أن في معرفة الاسم موتاً ونهاية. لكنني أدرك أن كفّ العقل والنفس عن التطلع وعن المعرفة ليس سوى موت آخر. واذ أختار الحياة القلقة حياة النص الورقية، فلا بد أن أقبل ذلك التوتر الدائم بين خوف النهاية وفعل الكتابة الجديدة التي هو بداية جديدة في كل نص.

لا أبدأ الكتابة بفكرة جاهزة مكتملة وانما تراودني أطياف الافكار، تلح علي. ويصبح الذهن هو الرحم المحتشد بذاكرة الحواس والمشاعر والرؤى والاحلام والاحداث، تتفاعل فيه جينات الوراثة، المحددة بطبيعة اللغة والنصوص القديمة، وعادات وتقاليد وتراث شعبي وتتحد هذه العناصر بجينات الحداثة المكيفة بالانتماء الاجتماعي وبوضعية الثقافة العربية الراهنة.

وتعتري الذهن تقلصات لا ارادية وتصبح الكتابة هي الولادة التي لا تكتمل، بعد شحنة الاندفاع الاولى الا بالتنقيح والحذف والاضافة واعادة الكتابة مرات عدة، تصل أحيانا الى ثلاث محاولات أو خمس.

عندئذ يخرج الجنين ويصبح كائنا مرئيا هو الجسد ــ النص وهو ليس الا المعنى الذي يتلبس شكله، الشكل المتحقق في معناه.

كتبت في أحد النصوص:

قال لي : جعلنا بينك وبين القلم وما يسطر حجاب، وفي الحجاب ثقب ينفذ منه ماء ونار.....
قلت : سبحان من يخرج الحي من الميت
قال : الحي يخرج من ثقب،
قلت : في الابرة ثقب، وبين القلم وما يسطر ثقب، فاعطاني ضيق العبارة واذا بالعبارة تضيق وتنقبض أنفاسي وشعرة الروح تنسل من ثقب الحجاب وتنفذ، واذا بالدنيا براح. والقلم ينفلت في سماء الورق.

هكذا تنتهي المعاناة ببداية، هي الكتابة. ترى ماذا سيخط القلم في سماء الورق؟ وهل عرفت الاسم، أم أنه لم يزل بعد في طي المجهول؟

ولكن هذه الالف، ألف الاسم، الالف ــ النص ألا تعد حركة في اتجاه بقية الحروف؟ وهل صحيح أن عين القلب ترى حروفا تتجلى؟
ولماذا تبدو الكتابة لدي فعلا غير منته، حركة بغير وصول؟

ويلوح لي أحيانا ما يشبه القبس فأقول في ضميري ليكن النص قطرة في موج والموج في لجة بحر الكتابة، تدفعه ريح الواقع والحلم الى أقاصي المحيط، الى ما قبل تشكل الماء والى الوجود الذي لم يتشكل بعد.

وفي لجة بحر الحروف تتسرب من بين يدي كل معرفة سابقة، أحاول التشبث بما لا يمكن التشبث به، وكأنها الماء أو الهواء وفي عماء الغمر أجد أنني لا أعرف فأقول:

هذا بحر وتلك سماء وهذه أرض، فمن أكون؟ واذا بالسماء تفتقت عن امرأة حبلى بكلمات والكلمات محبوسة في سديم من ظلمة، من دونها حية، تطلع من عين حمئة، والحية تخرج من فمها بحور سبعة، والمرأة تبلع الماء فينتفخ بطنها فتئن وتتوجع ولا يأتيها المخاض.

قلت: أكون قلما وورقة وأعود لاسمي الاشياء

وعلى الرغم من كل شيء فانني من بين الاعشاب والاصداف والقواقع الفارغة التي تزدحم بها جعبتي أعثر أحيانا على ما يدهشني وأدهش أكثر اذ يجد الناس في ما أكتب شيئا يستحق أن يقتنى ويأخذ مكانا بجانب أعمال زملائي الكتاب.

انني لا أزعم امتلاك توصيف دقيق أو حتى شبه دقيق لما أكتب، لكنني أستطيع أقول انها نصوص ابداعية فيها من الشعر رؤاه، وفيها طرف من القص محدق بالشعر، أو أن الشعر هو الذي يحدق بالقص كما الغمام الولود، لكنها نصوص ليست شعرا ولا قصا خالصا، وانما تحاول أن تكون كتابة جديدة فحسب.

قد يلمح القارىء القص يتبلور في نص بعينه وقد يبرق الشعر ليختفي من نص آخر، فتتبلور الكتابة على أعراف غير ثابتة، متحركة على الدوام، تتراوح بين الشعر والنثر، بين شكل القصة وشكل القصيدة، بين الغنائية والسرد، تتقاطع فيها وعبرها أزمنة وأمكنة شتى حقيقة ووهمية. تستدعي أحيانا أجواء قديمة وتبث فيها خصوصية الرؤيا المعاصرة، تنضج بالاقدام والاحجام، بالوجل والجسارة، غايتها ومعناها النهائي أن تنفذ الكتابة من عين القارىء الى قلبه وذهنه معا فتحرك ساكنا ما، ولو كان بحجم ذرة، تثير قلقا وتوترا فيما تشارك في تخلق الحلم بالآتي الكامن فينا وحولنا.

لعلي أحب أن أتوقف قليلا عند النصوص المرجعية أو المنابع الرئيسية، التي تعتمد عليها عملية التناص فيما أكتب، لكنني سوف أشير اليها فحسب وأكتفي بالاقول أنها الكتب المقدسة وكتابات المتصوفة والاساطير العربية والحكايات والادب الشعبي. أما التفاعل النصي مع الادب الحديث فربما يظهر في مستويات أخرى للرؤية أو تجارب حديثة من الشكل خصوصا ما ارتبط منها بالمزج بين أكثر من نوع أدبي واحد، على نحو ما يظهر من أعمال رواد وزملاء في محنة القلم الذي يشق أفقا جديدا.

والحقيقة أنني أدين لهؤلاء الذين أثروا حياتنا الثقافية باسهاماتهم الفنية، لكن هذا التقدير والعرفان لا يحول دون أن يكون للحرف الذي يبحث عن صوته فيما أكتب

خصوصيته واقدامه، في آن واحد، على الاغتراف من هذه المنابع الثرية، قديمها وحديثها، دون حساب أو حضر سوى أن يكون ذاته.

أشعر الان بضرورة تنحي كاتبة القصة من أجل أن تتقدم الناقدة فتتناول بعض عناصر القص بتفصيل أكبر.

تمثل الاساطير رافدا مهما في الكتابة كما ذكرت غير أنني لا أحاكي هذا الجانب من التراث وانما أحاول اعادة انتاجه على نحو تتحول فيه دلالة الاسطورة داخل السياق النصي وتصبح مغايرة لمصدرها الاول.

في قصة طويلة بعنوان «بحر العشق والعقيق» تظهر الاسطورة الفرعونية التي تدور حول عودة الروح الى الجسد في حياة ثانية لكن دلالة الاسطورة تتحول من ذلك المسار المرسوم الى مسار آخر حيث تتسبب الشخصية الرئيسية في القصة بتقويض الوهم. وبدلا من أن تتلبس روح وجسم المرأة الميتة فإنها تعيش التجربة وتتمرد على استلاب الذات فيتحول الجسم والعقل والحواس من حالتها الغفل الأولى الى حال المعرفة، و إذا كانت الحالة الاولى تماثل سيولة البحر فإن حال المعرفة هي تشكل العقيق وصلابته. وكذلك فإن الخبيئة الفرعونية، أو الكنز الفرعوني، يتحول من الخفاء في القبو الى الانكشاف والظهور في النور، فيصبح التاريخ ملكا لابناء الحياة، وليس حكرا لسدنة يحجبونه من اجل الاستئثار بتأويله وفقا لمصالح ذاتية ضيقة.

وفي قصة أخرى بعنوان «يونس البحر» تتعدد الاحالات، فنجد بعضها يحيل الى قصة يونس في القرآن الكريم وخروجه سالما من بطن الحوت كما أن هناك احالات اخرى الى اساطير الخصب والعقم. وتختفي الشخصية الرئيسية في النص بسبب اخفاق الوعي في ادراك المتغيرات التي طرأت على مجتمع القرية الساحلية الصغيرة بدخول الآلة وقصور النسيج الاجتماعي عن استيعاب التطور، ذلك لانه قد استحدث وفرض عليهم من أعلى بواسطة دخيل قادم، ولم يكن نابعا من تطور حقيقي. وفي غياب الوعي يتم خرق النسق القيمي والاعراف الخاصة بالجماعة. ولا يجد العقل الجمعي ملاذا لمواجهة هذا القصور سوى الالتجاء الى مخزونه القديم فيجعل يونس المختفي شخصية أسطورية تحتل مكانة الشيخ أو الولي او الكائن المقدس، على الرغم من أنه هو الذي خرق العرف والنسق القيمي.

أما الفتى صنو يونس ونظيره فإنه المعادل الايجابي الذي لا يهاب الآلة، ويتعامل معها بقانونها كما أنه لا يمتلك جسارة الفعل فيخرج الى البحر الكبير، يشق بطن الحوت ويأتي بلحمه وعظمه وزيته على مركبه في عز النهار.

هنا يمثل بطن الحوت الكهف المظلم، أو امكانات المعرفة التي تكون في حالة غياب وتغييب. أما النور والفعل الذي ينفع الناس فيمثلان الحضور، حضور الوعي والارادة.

وعلى نحو آخر تحيل قصة «صباحات الصبا الصب والاماسي» الى سفر التكوين،

وإن تحول مسار الاحالة من نشأة الوجود الى الاحتفاء بتطور اجتماعي في موقع عمل، يتم فيه تشييد بناء شامخ، ولا يغفل النص حقيقة ما يصاحب التطور من احساس بالاسى العميق، بسبب اختفاء نمط الحياة القديم وزواله بكل ما ارتبط به من مشاعر الصبا والتفتح الاول والعلاقات الحميمة بين صديقين. ويشوب اندثار الموقع القديم وعلاقاته غير قليل من العنف وتبعثر الاشلاء والدماء فيما يشبه الحلم الكابوسي الذي يتلازم مع انفجار جبل وإزاحته عن موضعه، قبل بناء الصرح الجديد.

لكن الراوي يقول في النهاية:

وكان مساء

ويكون صباح يفرغ فيه العمل وتكشف الصناديق اسرارها لعين الشمس، ويدق قلب الممكن.

وأرى ذلك حسناً.

وفي مثال آخر يظهر توظيف الاسطورة الشعبية في قصة بعنوان «أسرار السرو». ان شيخ البحر في حكاية السندباد يمثل، على نحو ما، عبء التاريخ والميراث الحضاري المتراكم. وعلى الرغم من ثراء هذا التراث وعراقته، فإنه يثقل كاهلنا في كثير من الاحيان، يعيق مسيرتنا الى الامام، بل ويسيطر على حركتنا تماما، على نحو ما فعل بالسندباد، وفي القصة التي أشرت اليها الآن، يصبح جسد الشيخ، آخر الجدود، آخر الاباء، يصبح هذا الجسد القديم طاقة خصب غير محدود، يمتزج بالتربة ويذوب في الارض فيخصبها.

وإذا كانت اللغة المستخدمة في النصوص التي تحيل الى الكتب المقدسة وكتابات المتصوفة تميل الى الفصحى التي هي لغة الشعر فان اللغة التي توظف في اعادة انتاج الحكاية أو الاسطورة الشعبية تتراوح بين لغة القصيدة الفصحية ولغة الموال الشعبي العامية.

في قصة بعنوان «موال شوق» يتقاطع منطق السلطة الابوية وسطوة الاعراف الاجتماعية مع منطق الفتاة «شوق» الرامزة الى الحياة الغنية، المتطلعة الى التكافؤ والانطلاق والى تلبية نداء الآتي، وإذ يسود المنطق الأبوي القاهر فإن الفتاة تتوارى أو تتلاشى أو تختفي، ويكون غيابها إيذانا بانطلاق الخيال الشعبي الذي يبث أشواقه ومواجده بطريقته الخاصة، المتوافقة مع ظلال العامية وايحاءاتها، فيصوغ الراوي الحدث كله في موال، يتخلل السرد ويخترقه ويعقب عليه.

وتمثل الفانتازيا في تصوري نوعا من الانفلات من أسر المكان والزمان والمواصفات الاجتماعية والادبية في آن واحد. وتبدو لي القصص التي ظهر فيها عنصر الفانتازيا بوضوح بمثابة بنية موازية للواقع وبديلة عنه يعاد داخلها ترتيب العلاقات وتوظف الفانتازيا بوصفها وسيلة للتقويض والبناء.

وأجد بعين الناقد أن هذه النصوص تنقسم الى قسمين يتخذ القسم الاول منها خبرة الكتابة مركزا أساسيا، ويكاد يلتقي البحث عن خبرة الكتابة مع التجربة الروحية الصوفية في بعض الجوانب، من حيث العلاقة الوثيقة بالنشاط الروحي، المفارق للواقع الحسي، غير أن التجربة في هذا القسم الاول تنشد مطلق الكتابة ذاتها وليس شيئا مفارقا خارجا عليها، على حين تصاغ التجربة أو الخبرة أو المعرفة المكتسبة بلغة الفانتازيا الحسية، اذا جاد التعبير، ويميل الشكل الى القصة ـ القصيدة (وقد ذكرت بعض الامثلة في بداية هذه الورقة).

ويتحول مسار الفانتازيا في القسم الثاني من ذلك البعد الروحاني الحسي الى وسيلة لنقض آليات القهر الاجتماعي والنفسي والكوني من ناحية والاستسلام والعجز عن مواجهة الواقع من ناحية ثانية.

في قصة بعنوان «القيلولة» حاولت أن اقدم حياة وممات موظف صغير، مطارد في صحوه ومنامه بذبابة. وتعادل الذبابة في واقع الامر، إحساسه الداخلي بالضآلة وخداع الذات. ويستخدم السرد لغة التهويل والمفارقة الساخرة بين العبارات الطنانة الجوفاء وما تحيل اليه من امور هامشية ينفخ فيها الوهم والانفصال بين الواقع والخطاب الذي يعبر عنه. وتزداد حدة المفارقة حين تتسلل آليات القهر الى داخل الذات.

انها نوع من الكوميديا السوداء، حاولت فيها اتخاذ موقف نقدي من استسلام الانسان المسحوق لواقعه، وان كنت اتعاطف معه انسانيا الى حد الضحك منه والبكاء معه، في آن واحد.

وإذا كانت غاية المسعى هي المعرفة والعثور على معنى الاسم فانني لا أتعجل الوصول الى نهاية، ويكفيني الآن الخروج من عطش السؤال ودهشة البحر ما دمت اعرف أن فعل الكتابة يبقى شاهدا على الرحلة.

فعل الكتابة اذن هو الاثر الباقي، هو علامة الرحلة، والمعنى الذي لا يتحقق على نحو كامل، كما أنه لا يمتنع بصورة مطلقة، اذ يصبح النص مستودعا يدخر، لكل قارىء محتمل امكانات غير محدودة، بعضها يلتمع على السطح والبعض الاخر يتطلب غوصا الى العمق، وكما ان النص يحيل الى نصوص متعددة والى عوالم كتاب اخرين فإنه يصبح في الوقت نفسه موضع استشهادات ومنطلق استعادات وتأويلات تتباين في كل قراءة جديدة.

بعبارة واحدة اقول ان ذلك الاثر الباقي يصبح مستودعا لحيوات كامنة تنتظر من يحايها ويحييها بالقراءة.

ولا أزعم بالطبع امتلاك مثل ذلك الطموح الكبير لكنني أكتب وأحاول، وحسبي التماعة عرفان ومودة في عين صديق، وفرحة الظفر بنص جديد، وفخر الانتماء الى الثقافة العربية إذ يكرم واحد من كتابها العظام بأرفع وسام عالمي.

استهلاك الرواية

«جماهيرية النص الابداعي / حدود فعل القراءة / مستويات التأويل / تسليع الرواية»

د. واسيني الاعرج(*)

ـ جماهيرية النص الابداعي

كلمة استهلاك ضمن هذا السياق ليست الوجه الاخر للرداءة او الاستلاب من أجل فهمها سنطرح اشكاليتها داخل مبحثين أساسيين وبدون الدخول في التفصيلات التي قد تخرج البحث عن مؤداه الاساسي.

المبحث الاول: يتعلق بدور الثقافة في الوطن العربي، ومدى فاعلية هذه الثقافة ضمن الشروط الحالية التي تضع المسألة الثقافية في صفها الغامض، وتنزعها عن ميدان فاعليتها وتأثيرها المباشر بحيث تتحول المسألة الثقافية الى مسألة استثنائية تقع خارج العلاقات الاجتماعية وخارج التاريخ، وليست قاعدة أساسية ـ جوهرية في عملية تغيير الذهنيات والمساهمة التربوية المباشرة.

المبحث الثاني: وهو لا ينفصل عن الاول، بل يكمله من حيث أن الاول يشكل الارضية الاساسية للمبحث الثاني وهو يتعلق مباشرة بضرورة تحديد العلاقة، ضمن الوضوح والجلاء، بين النص الروائي والجمهور، عن أية رواية نتحدث؟ وعن أي جمهور؟ وضمن أي شروط اجتماعية وثقافية يتم تلقي النص الابداعي فيها، أي ضمن أي شريط يتم استهلاك الرواية؟ فالمسألة متداخلة ولا يمكن رؤيتها ببساطة أو في تصورها الساذج والمنتهي، الذي يضع كلمة «جمهور» و«كتابة» ضمن شرط القداسة الذي يلغي بشكل حتمي أية لغة للمحاورة أو لمساءلة محتويات المصطلح.

(*) جامعة الجزائر المركزية

فاستهلاك الرواية ـ هذا من المفترض ـ حاجة للانسان، قد توازي في الكثير من صفاتها الهواء، والاكل، فمسألة التثقيف في المجتمعات التي تحترم المواطن وتعمل على تكوينه، ليست أمرا ثانويا يتم تلقيه كنوع من الترف الاضافي. والمبحثان السابقان، يقودان الى افتضاض كل المسلمات المنتهية التي فرضت نفسها على الوضع الثقافي في الوطن العربي، بشكل ألغى امكانية الحوار، وبالتالي امكانية انتاج معرفة جديدة، ضمن المستجدات والمعطيات السابقة، ومن بين هذه المسلمات جماهيرية النص الابداعي.

لنتأمل فترة السبعينات بحاسة نقدية تتعامل مع المعرفة السابقة داخل ديمومتها التاريخية التي تلغي وبشكل حتمي مفاهيم القداسة عنها. فقد افرزت هذه المرحلة الكثير من المفاهيم التي آن الاوان لاعادة النظر فيها. وأهمية دراسة هذه المرحلة في الجزائر بوصفها عينة ثقافية تتأتى من حيث كونها مرحلة متميزة على الصعيدين الاجتماعي والثقافي وهي بذلك تؤكد على دلالات واضحة وهي أن هذه الفترة مارست حضورها بشكل كبير على مستوى الواقع بفهمه العام وعلى مستوى الذهنية التي بدأت تتغير من خلال تغير الكثير من المعطيات المحيطة بها.

اولا: رسخت فترة السبعينات وعيا اجتماعيا خاصا مرتبطا، على الصعيد السياسي بالكثير من المفاهيم الاشتراكية أو ذات المحتوى والتوجه الاشتراكيين.

ثانيا: وضمن اطار السياق نفسه، رسخت الكثير من المفاهيم النظرية كالاديب والواقع الاجتماعي مثلا (مع حصر مفهوم الواقع في حدود الملموس والمعيش يوميا وضمن اطار الفترة ذاتها) والرواية والجماهير والشعر والمتلقي(؟)، دور الابداع في التغييرات الاجتماعية، وغيرها من المفاهيم والتصورات الاخرى التي ولدتها ديناميكية مجتمع السبعينات. وكل المفاهيم التي طرحت، فرضت على الساحة كمسلمات بدون اختبارها بشكل فاعل على مستوى الواقع اليومي، بمعنى اخر، ان الحركة النقدية التي كانت تحاول اختراق المقدسات التي فرضها الجيل السابق عليها، عادت من جديد وخلقت مقدساتها وأبعدت البحث عنها. اي ان الابحاث تنطلق منها كمسلمة لتعود لها، لا من اجل مناقشتها ولكن من أجل تأكيدها وتقديس مسارها. أي الغاء الجانب المعرفي فيها، فمفهوم «جماهيرية النص الابداعي» وهذا مثار البحث، لم ينبن أبدا على اختيار مسبق للمفهوم ومن خلال التزام ابداعي تم اختياره من خلال الممارسة الابداعية في علاقتها المباشرة بالجمهور، ولكن من خلال شبكة من المفاهيم النظرية التي افرزتها الوضعية الاجتماعية في ديناميكيتها وفي تأثيرها على الوضع الثقافي بشكل عام الذي كان يحاول ان يبني جديدا من خلال تهديمه للقديم المستهلك الذي يقف في وجه مشروعية التطور والاضافة. وهذا يؤدي كتحصيل حاصل الى ان مفهوم «الجماهيرية» الذي وجد مبرره على الصعيد السياسي والاجتماعي كان هزيلا على المستوى الثقافي، لان المسألة

الثقافية ـ من أجل عملية التأثير الايجابي ـ تشترط حل الكثير من الاشكالات التي تبدو مسلمات منتهية وهي ليست كذلك ابدا. وهذا يعني أن المفهوم كان جاهزا، وولد كاملا (؟) ومعنى الكمال، موضوع خارج دائرة النقاش في غياب الفاعلية النقدية المتميزة. حتى تحول هذا المقدس الجديد (الجماهيرية) الى شكل من أشكال المعرفة اللاهوتية والى قيمة جاهزة سلفا تقاس من خلالها الاعمال لا من أجل اختبار مدى جماهيريتها، ولكن من اجل تأكيد هذه الجماهيرية، حتى ولو كان العمل بعيدا عن ذلك بعد الشمس عن الارض.

ضمن اي حدود وشروط يتجلى معنى جماهيرية النص؟

النقد لم ينطلق من هذه المسألة للوصول الى لب المشكل، ولكنه انطلق من تأكيد المفهوم لالغاء المسألة، وأصبحت جماهيرية النص (وجودته كتحصيل حاصل) تقاس من خلال احتوائه على عناصر الحياة الاجتماعية الجديدة، وهذا الامر لم يكن سلبيا من حيث صورته المجردة بل بالعكس رسخ ضرورة ارتباط الكاتب بمجتمعه بشكل عام، كما حاول نفي النقيض الذي يضع الكتابة خارج شروط انتاجها، وهذا ما أعطى للكثير من الاسماء مبرر شهرتها وفرض نفسها على الساحة الثقافية لكن ترسيخ الاسماء لم يكن دائما نتيجة حتمية فرضتها جودة النص (شكلا ومضمونا) وانما فرضها الشرط السياسي العام. وهذا بدوره يضع مفهوم الجماهيرية في النص الادبي ـ من حيث هو أدب ـ مثار تساؤل يبحث عن اجابات.

واذا كنا قد أعطينا لانفسنا الحق في اعادة النظر في هذه المسلمات فهذا لا يمنعنا ابدا من أن نطبق ذلك حتى على مستوى الاسماء الكبيرة التي طبعت المرحلة؟؟ والتي رسخت حتى أصبح ترسيخها هذا، يضاهي في كل ملامحه، صفات القداسة، بل تعدى الامر الى هؤلاء الادباء أنفسهم وتحول نقدهم الى ضرب من ضروب الكفر والالحاد، أليس من حقنا أن نعيد قراءة النصوص الروائية انطلاقا من همومنا اليومية واحتياجاتنا الثقافية المعاصرة؟ طبعا من أجل ترسيخها اذا كانت تمتلك قابلية الترسيخ، أو وضعها في مدارها الصحيح وضمن حدودها الموضوعية بعيدا عن المسلمات الجاهزة. ما الذي يمنع من اعادة قراءة رواية «اللاز» ودراسة مشروعها التاريخي الذي تقدمه لنا روائيا؟؟ ما هي العناصر الجديدة التي يمكن أن تنتجها قراءة جديدة لنص روائي مثل «ريح الجنوب» أو «طيور في الظهيرة» أو «الشمس تشرق على الجميع»؟؟

القراءة الجديدة لهذه النصوص، والواعية حتما، تؤكد في معظمها على شيء في غاية الاهمية وهو أن النص الابداعي المنتج في السبعينات كان جماهيريا على المستوى النظري فقط، أما الجماهيرية بمفهومها الفاعل والديناميكي المحسوس لم تقم أبدا داخل هذا النص، و إن قامت فان ذلك لن يكون الا في حدود ضيقة وضيقة جدا. ومع كثير من الاحتراز نقول أن المفهوم ظل مسلمة جاهزة وضعت خارج العملية النقدية، أي أن

الجماهيرية لم تفرض نفسها من خلال الممارسة الابداعية ولكنها فرضت وجودها من خارج النص كمصطلح سياسي لم يجد مبرره الواضح على المستوى الثقافي (ضمن حدود التجربة الادبية في الجزائر ويمكن تعميمها نسبيا على المستوى المغربي). وهذا الفهم يقود حتما الى الاعتراف التالي:

1 ـ إن نص السبعينات الابداعي حقق مستوى معينا من هذه الجماهيرية فقد ارتبط الكاتب بالجماهير من خلال ارتباطه بحياتها اليومية وبمشاكلها الناتجة عن ظروف التحولات الاجتماعية المختلفة (الواقع الجديد، وحركة التطوع الطلابي، هؤلاء الذين يشكلون نسبة كبيرة من كتاب السبعينات) ـ وهذا الارتباط المباشر كان جيدا وأعطى للكتابة مسارا حقيقيا من حيث ارتباطها بالمستوى التاريخي للعملية الاجتماعية (مضامين النصوص). ولكنه في الوقت نفسه، ربى هذا الارتباط في ذهنية الكاتب وهما كبيرا، وهو أن نصه الابداعي أصبح جماهيريا بمجرد تحدثه عن الجماهير وعن همومها، وحين نتأمل هذه النصوص يأتي التأكيد واضحا وجليا لنفي الزعم.

2 ـ فارتباط هذه الجماهير بهذا النص، من حيث هو قوة روحية مغيِّرة تعبر عن هم اجتماعي وثقافي وسياسي محدد، ظل مجرد وهم جميل يراود وعي الكاتب الذي نجح في الكتابة عن الجماهير، ولكنه أخفق في جعل هذه الجماهير تقرأ ما يكتبه عنها مثلما حدث في الكثير من التجارب العالمية. فالذي أعطى لرواية «الأم» عظمتها، ليس فقط محتواها وتجسيدها هزيمة ثوة 1905 العالمية، ولكن هذا الجيش من العمال البسطاء الذين حولوها الى وثيقة جمالية ـ سياسية للنضال من أجل الغد الافضل. ارتباط الجماهير بالنص الابداعي ليس مزحة أو لعبة لفظية، ولكنه حقيقة قائمة. لكن قيام هذه الحقيقة يفترض وجود شروط محددة المعالم، وهي تتنافى حتما مع تعويض يغني الحياة بمفهوم يقع خارج الحياة أو على الاقل يخرجها (بضم الياء) عن سياقها. فعلاقة الجماهير بالنص هي جزء مهم من معادلة «الجماهيرية» لانها لا تقوم الا من خلال هذا المعطى، وهذا المعطى اذا سلمنا بضروته يفضي الى معطى جديد وفي غاية الاهمية ولا يقوم النص الابداعي بدونه.

اولا: ضرورة الاحساس بجدوى الثقافة وبقدرتها على التغيير.

ثانيا: الشعور وبوعي، ان الهاجس اللغوي الذي يقف في وجه جماهيرية النص، هو اشكال حقيقي يجب ان يدرس خارج العاطفة الجاهزة التي تقدس كل شيء تلمسه.

ثالثا: من الذي يستهلك النص الابداعي ويتلقاه؟ ضمن اي شروط تتم هذه العملية؟ وهذا يفترض دراسة ما هو كائن، لا ما يجب ان يكون مع اهمال الحاضر وربطه بتصورات جاهزة لا تجد مبررها على مستوى الحياة الموضوعية، ثقافيا وسياسيا. بهذا المعنى، يمكننا ان نقول ان الصورة الجزئية لجماهيرية النص الابداعي وجدت حقيقة (أي ارتباط الكاتب بمجتمعه) ولكن هذا لا يعني ان الارتباط كان مثاليا، بالعكس

حتى هذه العملية التي نعتبرها ناجحة نسبيا فيها الكثير من الاوهام لان هذا الارتباط في الكثير من الاحيان لم يكن ثمرة وجود وقناعة تاريخية ولكنه موجة عامة فرضتها الاجواء الثقافية والسياسية. فقد ظل النص عاجزا عن طرح تساؤله الاساسي، كيف يمكن ان يكون هذا الارتباط؟؟ فعندما نكتب قصة «حب» جميلة، لا يسأل النص الروائي عن صدقه وعن امكاناته الايصالية، كما لا يسأل النص من خلال اختبار قابلية وجود هذه العلاقة (الرواية والجمهور). نص «الحب» يرفض (بضم الياء) لا لكونه عاجزا جماليا عن اداء الوظيفة الادبية، ولكن لكونه نصا غير جماهيري (؟؟) وهذا يفضي الى المعادلة الوهمية التي رسختها فترة السبعينات، وهي ان كل نص يتسعير فلاحا أو عاملا او انسانا فقيرا للقيام بالبطولة الادبية، فهو نص بالضرورة (؟) ثوري وجماهيري، وهذا يدفعنا الى طرح التساؤل المشروع لابعاد هذا الوهم: الا يمكن لنص ابداعي حول «الحب» من خلال علاقة عاطفية تنشأ داخل وضع اجتماعي مرفوض مثلا، او داخل علاقات اقطاعية بائدة ان يكون عملا ثوريا وجماهيريا؟ فهذه الاوهام يبدو ان منبعها هو المسلمات التي تؤمن بوجود الاشياء من خلال كياناتها كما وجدت امامها متكاملة، بدون أن تكلف نفسها عناء التساؤل من اين لها بهذا الكيان وهذا التكامل؟؟ فالوهم بالمعنى الذي ذكرناه كان يجب ان يكون، اذ يكفي ان تكتب عن هذه الحالات (وضعية العامل والفلاح) حتى يصبح موضوع الكتابة وسيلة لارتقاء العتبة الادبية المعقدة، لم يكن الامر سيئا بشكل دائم كما ذكرت، لكنه لم يكن صحيحا في مساره دائما، لانه وضع الكثير مما كان يراه مسلمات خارج اطار النقاش الادبي والفكري، اذن فمسألة الجماهيرية، لا من حيث هي ممارسة ابداعية، ولكن من حيث هي مسلمة، لم تكن قائمة ابدا بالمعنى التاريخي للكلمة. حين طرحت المسألة بكثافة اول مرة في السبعينات، بني ذلك التصور خارج الانتاج الابداعي الذي لم يكن بعد قد شهد امتداده الحالي، ولهذا وجب الان طرح هذا التساؤل لانه اصبح بامكاننا ان نرى الحركة الابداعية في علاقتها الفعلية (اذا وجدت) بالجماهير، ونحاول ان نرى ذلك ليس فقط من خلال المستوى النظري، ولكن من خلال الممارسة الابداعية وقدرتها على ايجاد علاقتها التي تبرر جزءا كبيرا من وجودها لانه بدون ذلك لا يمكننا ان نتحدث ابدا عن جماهيرية النص، وعن التأثير الادبي وعن العلاقة الرابطة بين المستوى الادبي، ومستوى تلقي واستهلاك الابداع بوصفه فاعلية ونشاطا انسانيا يهدف الى تقويم المجتمع، وتربية ذوق وثقافة جمالية جديدة، ولهذا فالنص من خلال احلامه التي يهدف الى تأديتها لا يمكن ان نراه خارج مجموع هذه الاسئلة:

ما هو النص؟؟ من هو المتلقي؟؟ هل هو كل من يقرأ؟؟ ما هي حدود العلاقة بين النص والمتلقي؟؟ كيف يتلقى هذا الاخير الرسالة الابداعية؟؟ ضمن اي شروط اجتماعية ولغوية تتم هذه العلاقة الكبيرة التي اسمها النص والجماهير؟؟ ما هي القنوات المشتركة

بينهما والتي تجعل من النص فاعلية جمالية واجتماعية وليس مجرد لعبة لغوية تتلذذ بمجموعة من المسلمات والمقدسات؟؟؟

2 ـ حدود فعل القراءة:

من الذي يستهلك الرواية وضمن اي شرط؟؟ وأين يقع فعل القراءة؟؟ من هنا تبدأ مساءلة هذا الموضوع الذي لا يمكن رؤية اشكالاته الكلية التي تعني النص، كما تعني القارىء وعملية القراءة ذاتها، وتحديد طبيعتها وصيرورتها. لان القراءة التي تبدو مسلمة وعملية منتهية، فهي ليست كذلك أبدا، لان اشكاليتها تنهض على صورة اختلافها من انسان لآخر. الناس لا يقرأون بالطريقة نفسها، ولا يؤولون من خلال نفس الهواجس النفسية النقدية. اذن فمسألة القراءة مستويات، وحين نقول مستويات، معنى ذلك انها لا ترتكز الى وجهة نظر واحدة ووحيدة.

وهذا يعني كتحصيل حاصل في العملية، ان عملية استهلاك النص الروائي، مشروطة الى حد بعيد بطبيعة الذات البشرية التي تستهلك شيئا محدودا اثناء عملية القراءة، ومحكومة بمنظومة من القوانين الموضوعية التي تحاذي جزءا من الذات ولا تستقر عند حدودها بشكل نهائي. ان عملية القراءة والتذوق والتأويل، حاسة لا تولد غريزيا مع الانسان، ولكنها استعدادات وثمرة تكوين حياتي متواصل، تلعب فيه طبيعة الثقافة المتلقاة دورا حيويا، ضمن هذا الشرط المسبق بالذات، نتساءل على مستوى العربي بشكل عام، والجزائري بشكل خاص، كيف قدم (بضم القاف) النص الروائي الى الملتقى؟! وكيف تلقاه هذا الاخير؟! ما هي القنوات التي تجعل من كلام الكاتب لغة مسموعة أو مرئية لدى المتلقي؟! ما هي معايير قبول الخطاب الروائي أو رفضه؟! هل العملية مجرد نزوة، أم انها محكومة بضوابط مسبقة؟!

من البديهي ان نقول، انه من أجل استهلاك نص ما، يجب ان يكون هناك نص، وأن تكون هناك قنوات مشتركة من اجل الوصول الى تحقيق فعل القراءة. فـ «المورس» لا يصل بشكل دقيق وواضح الا اذا كانت هناك اداة استقبال تمتاز بنفس حساسية أداة الارسال، أو تتجاوزها اذا استدعى الأمر ذلك، لان غنى عالم القراءة لا يحد. في الوقت الذي يخضع فيه فعل الكتابة الى ذات واحدة (الكاتب) وضمن شرط نموذجي (سوء أكان اجتماعيا أم نفسيا خاصا) يخضع فعل القراءة الى العديد من الاصوات التي تأوله وتخرجه وفق انساق نقدية، وانطباعية متعددة. وفي تعددية فعل القراءة هناك تعددية ضمنية في غنى النص، فروايات مثل مدام بوفاري، الشرط الانساني، الجريمة والعقاب، الف عام وعام من الحنين، الحرب والسلام، مسرحيات شكسبير، وغيرها كثير، ما تزال حتى الآن تسيل الكثير من المداد بالرغم من مرور أكثر من قرن على بعضها، فغنى النص يعطي مشروعية واضحة لتعددية التأويل، وبقدر ما يكون النص

مسطحا وفارغا من الداخل، والكلمات عاجزة عن اعطاء الجديد على مر العصور، يكون فعل القراءة، قاصرا، بل لا يمكن ان يكون هناك «فعل» القراءة، وانما تكون هناك «قراءة» فقط لان «فعل القراءة» معناه حتما الخروج بالنص من جموده، ولغته وتقديمه الى الحياة ليصبح فاعلا، والفاعلية لا يمكن ان تتأتى الا من نص يحمل في داخله غناه الخاص وفاعليته. ضمن هذا السياق تطرح العديد من الاشكالات نفسها كضرورة لكي يرى فعل القراءة النور، والحياة، ومن هذه الاشكالات، الشرط اللغوي، لانه الاداة المشتركة بين الكاتب او المنتج أو القارىء، أو المستهلك الذي يعطي لمادة الكتابة جزءا مهما من مبررات وجودها. فالنص يكتب من أجل ان يقرأ وليس من أجل ان يعلق على حائط مثل لوحة جميلة من لوحات بيكاسو مثلا أو سلفادور دالي، ولهذا فمن الخطأ جدا، حتى بالنسبة لاكثر الكتاب ذاتية ورومنسية رؤية الكتابة خارج فعل القراءة. وسأكتفي هنا بايراد بعض الملاحظات التي تتحكم في جزء كبير من عملية استهلاك النص الروائي العربي وهي ملاحظات تحتاج بكل تأكيد الى تطوير اكثر، لانها بدورها ليست مسلمات جاهزة وتحتاج الى عملية خض لاعماقها.

ـ أولا: ان عملية استهلاك النص الابداعي في الوطن العربي تتم داخل علاقات مبنية على كم مهول من الذاكرة المقموعة، التي حين تنظر الى النص، لا تنظر اليه خارج سياق همها الديموقراطي المفقود، وعملية القراءة ليست حيادية فهي تتم داخل هذه الشبكة المعقدة من العلاقات السياسية التي تتسيد على الحركة الاجتماعية، فهي (القراءة) ترفض كلَّ ما يخرج عن هاجسها السياسي، حتى ولو كانت أدواته الايصالية راقية ومؤثرة، وتقبل بالاعمال التي تضع الإشكال السياسي على رأس اهتماماتها، حتى ولو كانت بنية النص من حيث أدواته الجمالية تحتاج حتما الى اعادة نظر دقيقة.

تنهض في هذه الحالة عملية القراءة على التراكم السياسي، في بحثها الدؤوب عن حل لمعضلتها التاريخية التي اصبحت تشكل جزءا مهما من بنية تراثنا: القمع، وفي هذه الحالة يلغى فعل القراءة الادبية ليحل محله فعل القراءة السياسية التي ترفع النص السياسي وتذل النص الابداعي، واذا تأملنا تراثنا الروائي العربي، سنجد ان الكثير من الاسماء التي اصبحت تضاهي النجوم في علوها، تحتاج الى القراءة الجديدة، القراءة الابداعية التي تجير بشكل فج وقميء الفعل الابداعي لصالح الفعل السياسي. وهذا لا يعني أبدا مسألة الفن المجرد، فهذه مقولة ميتة ومحسومة، فالنص سياسة، لكنه قبل ان يكون ذلك فهو أدب ولغة، واحلام واشواق توصل من خلال جمال الكتابة الادبية وليس خارجها. نحن نطرح الاشكال لوضعه مثار جدل، وليس من أجل توجيه التهم الى القارىء العربي (بما فيه القارىء المتخصص أي الناقد)، لان المجتمع الذي خلق فعلا كتابيا مأزوما، سينتج حتما فعلا قرائيا أكثر تأزما لانه يبحث من خلال تأويلاته المختلفة عن حل وهمي لازمته التي يصطدم بها يوميا في الشارع، في العمل، وفي الكتابة

والقراءة نفسها.

ـ ثانيا: اضف الى الوضعية العامة التي تعطي توجيها محددا لفعل القراءة، هناك عملية الاستهلاك التي تنهض داخل حزام من الامية المعقدة التي تتجاوز في احسن احوالها نسبة السبعين بالمائة. وهذه النسبة متعلقة حتما بالطبقات الفقيرة (عمال، فلاحون، عاطلون شباب) الذين نكتب عنهم، ولا نستطيع الادعاء اننا نكتب من أجلهم ضمن الشروط المتسيدة على وضع الحال، النسبة مخجلة ولا أعتقد انها تزحزحت عن مواقعها (في غياب الاحصائيات لا نستطيع ان نقدم رقما نهائيا، لان تقديم الرقم النهائي، معناه حتما معرفة المعضلة، والجانب المعرفي في هذا الاشكال بالذات معناه السلطات العربية في مواجهة سور من الاسمنت البارد، اذا ان السؤال الذي سيتبادر الى الذهن: ماذا فعلت طيلة هذا الزمن؟!! فتغييب الاحصائية معناه وضع الحقيقة في علبة شديدة الاحكام). وحتى ولو افترضنا ان المسألة تسير نحو مؤادها الايجابي، فهذا لا يحل أبدا اشكالية القراءة، لان فعل القراءة مشروط بدوره بقوانين عديدة، اهمها امتلاك القدرة الكافية على فهم النص الروائي، وهذا يعني حتما انه ليس كل من يعرف الكتابة والقراءة، بامكانه فك ما بداخل النص الروائي و إدراك بنيته، فالمسألة تحتاج الى وعي مسبق بالحالة، لا تتيحه العربية بسهولة وبساطة.

ـ ثالثا: وهذا الكلام يفضي الى معادلة أخرى وربما كانت اكثر تعقيدا من سابقاتها، كيف نحل اشكالية الامية عند المثقفين أنفسهم، أو عند فئة منهم (التقنيون، الاطباء، الحقوقيون..) الذين ينظرون بجهل الى المسألة الادبية اي كوظيفة زائدة واضافية لا تسهم كثيرا في دفع النشاط الانساني الى احتلال مواقع اكثر تقدما، وهي وظيفة زائلة (كما يتصورونها) بزوال اوهام الادباء. ويمكن ان نضيف الى هؤلاء الذين لا يقرأون الا في حدود الاختصاص العلمي الضيق، الجماعة التي لا تقرأ بتاتا نظرا لكونها مستهلكة حياتيا. ان مسألة القراءة ليست امرا يقع خارج حركة التاريخ، وخارج العلاقات الاجتماعية، بل تتشكل داخل محتوياته. صحيح ان التلفزيون مثلا، والفيديو وغيرهما قللا من فعل القراءة لانهما ربطاه بالجانب البصري الانطباعي، وحولاه الى مجرد وسيلة (تقع في الدرجة العاشرة، ضمن الوسائل الاخرى المتقدمة) لتمضية الوقت ونسيان صعوبة تعقدات الحياة المحيطة. اي الانتقال بفعل القراءة من التفسير السياسي الى التفسير الذي يخلق مجالات للهرب وليس فعلا للمجابهة. اذن داخل هذه المعادلة لا يتسيب فقط فعل الكتابة، ولكن القراءة نفسها لا تنجو من النظرة العامة، التي ترى في العملية الثقافية ككل عملية هامشية، متخلفة. ولهذا قليلا ما يهلل المسؤولون في العالم العربي على وجه التحديد للقضية الثقافية ويهتمون بها كقضية حيوية، لانهم يريدون الفعل المهادن الذي يلغي حدة الحرف العرب، والثقافة، من حيث هي ثقافة لا تصفق ابدا للمألوف والميت الا اذا بنيت على زيف مسبق.

ـ رابعا: واذا أضفنا الى هذه النسب المخيفة من الامية، الاطفال الذين لا يذهبون الى المدرسة وتلاميذ الابتدائية والثانويات، الذين يقل اهتمامهم بشكل واضح بمسألة القراءة (قراءة النص الجيد، لان النص الرديء الذي يدغدغ العواطف أو الغرائز موجود وقد يكون مقروءا، لكن فعل القراءة في هذه الحالة لا يمكن ان يتحقق، لانه مرتبط بنصوص لا تترك أي أثر جمالي، وانما تدغدغ مكبوتات المتلقي)، اذن ماذا يبقى من القراء كنسبة؟ المسألة مخجلة ومخيفة، هذا الامر ليس احصاء ولكنه مجرد محاولة للمس مسألة كانت حتى الآن في عداد المسلمات حتى صارت وهما يضاهي الافتراض التالي: كل ما نكتبه تقرأه الجماهير! فالاشكال من حيث هو فعل ايجابي (فعل القراءة) اعتقد انه لم يحل على مستوى النص الروائي، وعملية استهلاك النصوص، وتحويلها الى فاعلية جمالية واجتماعية امر ليس واردا، او على الاقل يحتاج الى بعض التروي قبل الجزم بالحكم النهائي الذي لا يقبل الجدل.

ـ خامسا: اذا استطعنا ان نضرب صفحا عن كل ما سبق ذكره في عملية القراءة، وهذا امر بطبيعة الحال مستحيل، ولكن لنفرض جدلا فقط، وسلمنا بحل الاشكال اللغوي (الفرق المهول الموجود بين اللغة المحكية، ولغة الرواية والهوة التي تتسع ولا تضيق ابدا) نصل حتما الى الاشكال الاكبر الذي ينبني عليه هذا البحث: كم هو عدد الذين يقرأون الرواية ويفهمونها ضمن الحدود المعقولة؟ العدد ضعيف جدا، حتى عندما نسلم بادنى درجات هذه القراءة. لان القراءة مستويات وتأويلات تتحدد بتحدد هذه المستويات. فهل استطعنا خلال هذه الرحلة التي قطعها الادب العربي ان نربي تقاليد للقراءة، القراءة الايجابية الفاعلة؟ هل ضبطنا قوانين ولو نسبية لعملية التلقي؟ من البديهي ان نقول اننا لا نستطيع ان نقرأ مثلا الجاحظ مثلما نقرأ عبد الرحمان منيف بالرغم من انهما يكتبان بنفس اللغة (وليس بنفس العلائق والانسجة اللغوية) وربما يكتبان عن هاجس مشترك. ولا نستطيع ابدا ان نقرأ الف ليلة مثلما نقرأ ترجمات فوكنير وجيمس جويس، ولا نستطيع مطلقا ان نفهم فرجينيا وولف بواسطة القراءة السريرية (ليفردوشوفي)..

كل قراءة لها شروطها الخاصة التي تلعب فيها المسألة النقدية دورا حيويا ومهما. اذ لا يمكن ابدا تقديم مارسيل بروست مثلا للقراء من خلال (هيبوليت تين) النقدية. في بلدان العالم يتعلمون القراءة كفاعلية وليس ببغاويا. منذ السنوات الاولى، فعل القراءة يأتي لتربية العقل المنهجي كيف تقرأ الصحيفة مثلا؟ ـ من اجل الحصول على اكبر عدد من المعلومات في وقت قياسي، ما هي الادوات الاولية للدخول الى عالم تولستوي الروائي مثلا؟ في الوطن العربي لا نملك مفاتيح هذه القراءة، ولكننا نتعلمها مثل فئران المخابر البيضاء. تخيلوا الزمن الضائع والطاقة المجانية المبذولة من اجل تصحيح المسار. داخل هذا السياق، ستكون ـ وبشكل حتمي ـ عملية استهلاك النص الابداعي امرا

ناقصا، وناقصا جدا، لان الوسيلة الذهنية المنهجية والجمالية مغيبة من الساحة مع غياب مختلف الادوات الاخرى المصاحبة للقراءة، الديمقراطية قاعدتها الحتمية بكل تأكيد. قراءة حنا مينه مثلا تفترض معرفة عالم البحر، كاداة جمالية لفعل الكتابة. غائب طعمة فرمان لا يمكن رؤيته خارج صعوبة التجربة العراقية في بعدها الانساني العام. واسماعيل فهد اسماعيل، لا يمكن قراءته خارج لغة الرواية الحديثة التي لا تستند على الوصف الجاهز، ولكن على المحتوى الدلالي للكلمات والتراكيب والانساق اللغوية، التي تبدو بسيطة وهي ليست كذلك ابدا، وابن هدوقة، لا يمكن فهمه الا بفهم علاقته الحيوية بموضوعاته اليومية التي تتكرر في كامل اعماله. اذن فهناك ضوابط مسبقة تشترطها القراءة لكي تحقق فعلها الايجابي، بدون ذلك لا تنهض القراءة بالمفهوم الذي نطرحه، وهذا معناه كتحصيل حاصل:

1 ـ تحديد صفات النص المنتج للقراءة.
2 ـ تحديد صفة القارىء او صفاته المختلفة بما فيها المستوى الذي يحدد طبيعة، ودرجة التلقي والاستهلاك.
3 ـ موقع القراءة النقدية وادواتها، ومجهوداتها الفكرية والجمالية التي تقدمها من اجل ايجاد المفاتيح الاولية التي تسمح للقراءة باختراق عمق النص، وتحقيق فعلها على كل وجه.

3 ـ مستويات التأويل

أسئلة كثيرة تسبق طرح تأويل النص الروائي. هل القراءة فعل حر، يقع خارج وعي الناس؟؟ كيف تنهض القراءة وسط خراب من الاحكام المسبقة الجاهزة، والوعي المزيف، والذاكرة المثقلة بالضوابط والمحرمات؟؟ والقراءة حين تفتح عينيها على الحرف العربي تتفتح حتما على ركام تراثي سابق، متناقض، وغير مستقر على ضرورة نهائية، يضع الكلمة مثار تساؤل مبطن داخل احكام أخلاقية، تحول القراءة في المحصلة الى فعل أخلاقي، وقبل أن يلتفت الى دراسة الحدث واستجلاء خلفياته النفسية والاجتماعية لقولبته داخل مخزون الذاكرة أو رؤيته من خلالها، يسأل عن محمول الحرف، هل المحمول حيادي، أم أنه يحمل كما من العداء الاخلاقي ويبلور الحكم مسبقا ربما حتى قبل أن يصبح فعل القراءة فعلا ناضجا وتبتر العملية في بدايتها الاولى؟ ولهذا لا نستطيع أن نقول أن القراءة فعل حر، لان ما يبدو مسلمة في الظاهر، هو بدوره مشروط بكم من التناقضات التي لا تستطيع القراءة ان تنفصل عنها. فأين هي الحرية ضمن هذا الشرط الذي يستعيد الذاكرة ويضطهد ـ ولو بشكل غير مباشر ـ حساسيته الفنية؟ ولهذا من الصعب جدا أن تنشأ قراءة بالمعنى الفاعل في مجتمعاتنا المنهكة، والمنتهكة في

ابسط امورها الحياتية اليومية. وتأويل النصوص أو تحويل فاعلية القراءة الى هم يقارب الذات لا يتأتى الا من خلال هذه الذاكرة. لهذا فالقراءة في المجتمع العربي تستند على التأويل الذي ليس الا الوجه الاخر للابعاد النفسية والاجتماعية المعقدة التي تنام بهدوء في اعماق القارىء، وتستيقظ عندما يريد هذا الاخير القيام بأي نشاط من الانشطة (والقراءة احلاها) القراءة والتأويل لا يمكن أن يوجدا خارج محمول الذاكرة.

ولهذا فالقراءة ليست عملا حياديا، يتم وفق علاقات لبيرالية خيالية، طوباوية تقع خارج وعي الانسان العربي، الذي كون بشكل لا يمكنه فيه رؤية أي شيء خارج ذاته، هذه الذات التي لم يحسم أمرها والتي قد تكون سببا رئيسيا في الكثير من اخفاقاته، والتأويل في المحصلة لا ينتج من شبكة ذهنية معزولة عن الانسان بوصفه ثمرة لتناقضات المجتمع. وحتى القارىء المتخصص، لا يمكنه ابدا التخلص بسهولة من ميكانيزم هذا النوع من القراءة الذي يحول النص الروائي الموضوعي من حيث كونه عملا يقع خارج وعي القارىء، يحوله الى ذات، تبدأ منها عملية التأمل واليها تعود لتشكل دائرة مغلقة يحصر داخلها «فعل» القراءة.

أعتقد ـ وهذا الامر ينطبق على الوطن العربي بشكل خاص ـ أن الذي قمع في حياته سياسيا، سيجد كل المسوغات لتذوق، وتأويل نصوص روائية مثل: «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف. و«نجمة أغسطس» لصنع الله ابراهيم أو «اللجنة» للكاتب نفسه، «وما تزال السماء زرقاء» لاسماعيل فهد اسماعيل... لتصبح القراءة محصورة داخل بوتقة من المصطلحات السياسية تحاول استرجاعها من الرواية، ولصقها بالذات التي ترى مقاومة انكسارها من خلال عملية التأويل الذاتية لفعل القراءة.

كذلك بالنسبة للفرد، وألح على كلمة فرد لان المسألة مرتبطة بنازع ذاتي على الاقل في شكلها الظاهر، قلت بالنسبة للفرد الذي انكسر في تجربة غرامية وبقي تحت ضغطها مدة زمنية طويلة لا يمكنه من خلال القراءة الا البحث عن جدوى لانكساره من خلال قراءة الاعمال القريبة من اخفاقه النفسي، كبعض عوالم نجيب محفوظ، المنفلوطي، نصوص جبران خليل جبران واحسان عبد القدوس (في حالة رد فعل سلبي ضد الاخلاق) وعبد الحليم عبد الله وغير هؤلاء، القراءة تصبح ملجأ لاحتضان المأساة وهناك شكل آخر من القراءة التي تعي نفسها من خلال الوضع الاجتماعي المعقد الذي مارسته وعايشته ـ العملية هنا بكل تأكيد لا تتم بسلبية مطلقة (من حيث القراءة فقط) كفعل فلن تقرأ «بقايا صور»، و«المستنقع» لحنا مينه، أو «الخبز الحافي» لمحمد شكري أو «الارض» للشرقاوي أو ثلاثية محمد ديب، و«ابن الفقير» لمولود فرعون، مثلما تقرأ «الحي اللاتيني» لسهيل ادريس، و«موسم الهجرة الى الشمال» للطيب صالح، أو «الوطن في العينين» لحميدة نعنع.

وهناك اشكال ربما لا حصر لها لاشكال القراءة، ولكنها كلها أو لنقل معظمها (مع

بعض التحفظ) تشترك في تسليط الذات كساطور، وفرضها بكل تعسف على النص الذي كونته عوامل ذاتية ـ اجتماعية للكاتب تختلف في معظم صفاتها في حالات القارىء. فالتنوع في مستوى القراءة حتما تنوع التأويل الذي ينطلق من الصفات الذاتية للقراءة ويحاول تعميمها حتى على فعل الكتابة، الذي يقع خارج ذاته، (لان الكاتب الذي كتبه ليس هو نفسه الشخص القارىء)، وفي المحصلة النهائية ينزاح الكاتب، ويحل محله القارىء الذي لا يعايش تجربة الكتابة ولكنه يعيشها من خلال الممارسة الذهنية لافعالها، فتتلبس القراءة بفعل الكتابة الذي من المفروض أن يحافظ على نوع من استقلاليته وهذا يعني ان فعل القراءة (والتأويل كمحصلة للدخول في أعماق النص) ليس فقط مستويات ولكنه حالات معقدة جدا، تلعب في تكوينها ظروف متعددة تقع داخل المحمول الكلي للبنية الذهنية المسيطرة التي تكونت عبر قرون من التراكم، فالقراءة في الوطن العربي، تطرد الكتابة وتستحضر شقاؤها ونفسها ومصدر هذه الرؤية هو هذه النرجسية التي صقلتها شتى الاخفاقات والهزائم المتكررة لان مثل هذه الاشكال في القراءة تحرم النص من كل الغنى الداخلي الذي كان بامكان تأويل واع ان يدخل أعماقه الحقيقية التي تشكل جزءا مهما من محمول النص الداخلي لهذا فعندما نطرح موضوع القراءة، فاننا في المحصلة شئنا أم أبينا نطرح كتحصيل حاصل السؤال الكبير: ما هو مشروع الكتابة في الوطن العربي، هل هو اعادة انتاج الذات المكسورة من خلال فعل القراءة؟؟ أم خلق البديل المقاوم من خلال فرض لغة خاصة للاثر والتأثير وبناء ـ على ضوئها ـ سمات متميزة، لقارىء يملك ذاته ولا يلغي مشروع الكتابة، بل بالعكس تصبح الكتابة عينة لاكتشاف الحياة والانتقال من القراءة (من خلال الكلمات المصفوفة) الى الاثر الجمالي الذي يحول الكل الى فاعلية حقيقية على المستوى الاجتماعي واذا كنا نسائل عن محتويات المشروع، نسأل عن صفات القارىء الذي يتعامل مع النص الابداعي فالمناقشة تبدأ من هنا، ليست الفرضية كيف نقرأ. ولكن مؤدى الفرضية ذاتها: القارىء والقراءة والنص. هل يستقيم فعل القراءة في كل الحالات؟؟ بطبيعة الحال، فهذا الفعل ليس شيئا طوباويا ولكنه أمر ملموس. أن ينتقل فعل القراءة من الحروف المتناسقة المحمولة داخل كم من الاوراق، ليصبح فاعلية ونشاطا جماليا واجتماعيا، فهذا هو المطلوب وهذا ما يفترض أن يكون، لكن ما يفترض لا يمكنه أن يكون بمجرد الرغبة في ذلك في الواقع نرى أن هذه الفاعلية في أحسن أحوالها ـ لا تمشي دائما وفق خطها الايجابي، لان الرداءة تولد بدورها فاعلية ولكنها فاعلية عكسية تعطي المسوغات الكافية لهزيمة الذاكرة، بل كثيرا تحولها الى انتشار كبير لا يضاهيه اي شيء في الحياة حين نقرأ بعض روايات احسان عبد القدوس أو عبد الحليم عبد الله او يوسف السباعي أو غادة السمان، أو كوليت خوري نسجن داخل عالم من السحر، لكن هذا السحر، كثيرا ما يكون مجرد وهم كبير، لا يسهم دائما في ايقاظ حاسة الجمال عند

الانسان، بل على العكس من ذلك كثيرا ما يدغدغ العواطف ويوقظ الغرائز التي نامت بفعل قمع الذاكرة، المقموعة بدورها داخل شبكة البنية الذهنية المسيطرة. وتشيع الرداءة المحددة بمستوى القراءة نفسه بوصفها شكلا حياتيا منطقيا يجد مسوغاته الكافية في طبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة.

وكما ذكرت قبل قليل، فالسؤال اذن، الذي تطرحه الرواية العربية، هو سؤال كبير جدا، يتعلق بماهية المشروع الذي يقترحه على القارىء. فالرداءة تمر بسهولة وقد تجد أصداءها في القراءة نفسها الميالة الى السهولة والسرعة، وحين توضع الرداءة في خانة المسلمات تنحسر الجودة وتنسحب جماليات النص الى أعماقه (اذا كانت موجودة) وتظهر كومة الاخفاقات على الواجهة من خلال أوجه مليئة بالمساحيق التي تزيف الوعي وتزيف الحقيقية مؤكدة على ثبات ما ليس ثابتا (العلاقات السائدة).

واذن لا يوجد تأويل واحد للنص ولا يمكن أن يوجد داخل هذه المعطيات لان القراءة في الوطن العربي لا تسائل الكاتب، ولا النص، ولا المحمول من حيث تعبيرات مختلفة نجد صداها في قناعات الكاتب ذاته، ولكنها تسائل ذاتها مع أن القراءة أكثر من هذا الحصر التعسفي لها. فالفعل الروائي ينطلق من الكاتب ويتم من خلال المتلقي الذي لا يسخر النص لاخفاقه، ولكن يسخره لا ستجلاء الاثر الجمالي العميق الذي يحول القراءة الى فعل حقيقي. فالتساؤل من المفروض كما يقول «ف. ايزر» يبدأ من الاثر قبل أن ينتهي الى مدلولات النصوص لان هذه المدلولات لا قيمة لها خارج هذا الجمال الذي يؤكد على نسبة كبيرة من أصالة العمل الابداعي وتمايزه. فنظرية الادب التي تتموقع بين القارىء والنص تجعل من فعل القراءة ملزما، حتى يستقيم، عليه أن يرتكن للاثر الجمالي وليس الاكتفاء بمجرد التلقي وتأويل المشروع الكبير للرواية من خلال المشروع الذاتي المهزوم لان الهزيمة في هذه الحالة ستلحق بالنص ذاته ويصبح تابعا لا للذاكرة التي تنتج، ولكن للذاكرة التي تقرأ. فالتأويل اذن ليس معناه أبدا استخراج السر المختبىء داخل النص الذي لم يقله الكاتب علانية، اذ كيف نستهلك نصا روائيا بعدما يتم تحويله الى مجرد محارة فارغة، مرمية على شاطىء مهجور؟ فالتأويل يجب أن ينبع من داخل النص ذاته، وأن لا نفرض عليه اشواقنا، وميكانيزم القراءة المتطور يدرك جيدا اي مستوى من القراءة بامكانه أن يحول اللغة الكتابية الى أداة جمالية فاعلة بدون أن نفرغ النص من محموله ونخضعه لا لمقتضيات فعل القراءة، لكن لوضعية الذات. تأويل النص بشكل فاعل معناه امتلاك جانب معرفي يغطي تحديدات واضحة اولا للنص، وثانيا للقارىء أو المتلقي، وثالثا للعلاقة بينهما التي تبنيها القراءة وتنميها.

4 ـ المؤسسة الثقافية وتسليع الرواية:

متى تحقق الرواية شرط وجودها كنص مبدع، وكجنس ادبي داخل سوق عربية

تجاربها في شرط وجودها هذا، بشكل مباشر او غير مباشر؟ هل يمكن ان تخضع الرواية قبل ان تنتقل الى قانون العرض والطلب في عملية تسليع الثقافة؟ هل هي سلعة بالمعنى الدقيق، اي انها اصبحت كذلك من خلال السوق، لان عملية الاستهلاك تمر من هنا، خصوصا في الوطن العربي حيث لا ينمو الانتاج الثقافي بشكل صحي، فهي - اي الرواية - تحاول تحقيق شروط وجودها داخل كتلة من القوانين المتخلفة التي تحجّم من دورها.

فالرواية تنتج من اجل ان تستهلك، وتتحول الى فاعلية بالمعنى الايجابي او السلبي. وهذه العملية ذاتها لا يمكنها ان تمر بشكل اعتباطي، فهي خاضعة لمجموعة من القوانين محددة المعالم، وان كنا لا نلمسها (من حيث حركتها) بسهولة، فقبل ان يصل العمل الروائي الى ايدي المتلقي يمر عن طريق سوق ثقافية ما تزال محكومة فيها حسب التخلف العام الذي يحاول ان يضع الرواية موضع سلعة، ويأتي السؤال المباشر، فارضا نفسه بقوة، هل يمكن ان تخضع الرواية لقانون العرض والطلب؟ هل هي سلعة كغيرها من السلع الاخرى؟ هذا بدوره يفضي الى سؤال آخر، من الذي يتحكم في انفاس السوق؟

عندما نحدد سمة البضاعة الروائية، ونحدد سمة مسوقها نكتشف اسرار المعادلة الثقافية في الوطن العربي ونصل الى الاجابة عن السؤال المستعصي لماذا تقع الرواية (بوصفها مشروعا ثقافيا عربيا جديدا) في ادنى مستويات الاهتمام بالنسبة للمؤسسة الثقافية العربية (اذا ما قورن ذلك بالاهتمام المنصب على الكتاب الديني، وتجلياته الاصلاحية بمعناها الاستهلاكي اليومي الذي لا يسهم في تربية العقل، ولكنه يضع حدود وعيه عند حدود المرجعية السلفية المنتهية كفاعلية حياتية)؟

الذي ينتج النص الروائي هو المثقف حتما، الاكثر تنورا من الناحية العقلية والاكثر قدرة على فهم الصيرورة الاجتماعية في غناها وليس في جمودها الوهمي (هذا ما يفترض ان يكون) خصوصا اذا علمنا ان الروائي هو نص عقلاني، ولا يمكنه الا ان يكون كذلك، لان ظهور الرواية كجنس، مرتبط وبشكل لا يدع مجالا للشك بتراجع (الايديولوجيا الدينية). وتقدم العقلانية وصعود لغة النثر وتراجع اللغة القاموسية والبلاغة الجامدة وتقدم النزعة الانسانية المدافعة عن تحرر الانسان وتحرر الخيال. واذا فحدود الرواية العربية محكومة بحدود التحولات الاجتماعية في العالم العربي، المحكوم بعلاقات تابعة، هذه التبعية هي التي تحدد الكثير من صفات السوق التي تجعل من النص الروائي امكانية استهلاكية. لكن تصور الروائي العربي لا يعني وقوعه خارج الصراع الاجتماعي، وخارج الطبقات فهو بدوره خاضع لنمطية طبقية محددة المعالم لكن كما ذكرت سابقا، فالرواية من حيث هي عقل مفكر لا تستطيع ان تتحول بين أيدي الطبقات الاقطاعية الى فاعلية ابدا لانها بالاساس ضد العقلية الاقطاعية التي تجد

مجالات تعبيرها في الثقافة الغيبية، وفي الشعر بمعناه الاكثر ارتباطا بالجوانب الشكلية المتخلفة. فالرواية، كانت وما تزال وبشكل دائم، سلاحا في ايدي القوى الديمقراطية المتنورة، بما فيها بعض الفئات البرجوازية الوطنية، والبرجوازية الصغيرة المنتجة للثقافة، لكن الفوارق تظل واضحة، وتزيدها وضحا القوى المتحكمة في عملية التسليع والتسويق. فالرواية، من حيث هي نص متنور تؤدي معرفة تتحدد مواصفاتها بتحدد مواصفات الكاتب الطبقية والفكرية، فالكاتب بمعنى آخر لا يقع بين ايدي القارىء أو المتلقي الا من خلال رضا السوق التي تنقله من المطبعة الى القارىء وهنا مفصل مهم من أجل فهم هذا الاشكال.

ان المؤسسة الثقافية في الوطن العربي، مؤسسة متخلفة جدا لا تستطيع ان تحدد معالم مشروعها الثقافي المقدم للاستهلاك الوطني. وغياب هذا المشروع لا يعني الجهل فقط، ولكن يعني كذلك امكانية انتاج القوة البديلة للثقافة أي محاربة الثقافة، وهي وسيلة تستعملها المؤسسة العربية للحد من تأثير الثقافة المضادة لها على المستوى الشعبي بحكم عجزها عن الانتاج.

وفي محاولتها هذه لتعليب الانتاج الثقافي (والرواية من ضمنه) توجه المؤسسة الثقافية العربية جزءا كبيرا من اهتمامها الى الروائي ذاته في محاولة لاستهوائه وادخاله لعبة التسليع بحيث يصبح هو ذاته سلعة، وليس عمله فقط. وحين نقول تسليع الكتاب، نعني بذلك وصول المؤسسة الثقافية الرسمية الى فرض ايديولوجيتها على الكاتب ليتحول هو الى معبر عن مشروعها (المَفقود) ومروج لاحلامها، والروائي بهذه العملية يشارك في عملية التزييف المنظمة يعني خلق ثقافة روائية تستهلك بسرعة وبدون اي تعب وضمن شروط تأثيرية مثالية من خلال دغدغة الاوهام التي تنام داخل الذاكرة، وعملية تسليع الروائي تمر عبر قناتين:

ـ الاولى مباشرة، وهي فرض شروط مغلوطة للكتابة، يجد الروائي نفسه داخلها، فلا يستطيع كتابة شيء يصل السوق، الا من خلالها، يقوم بذلك حفاظا على وجوده البيولوجي (وهذا تسويغ للخيانة الثقافية التي كثيرا ما يرتكن اليها المثقف العربي لتبرير هزيمته) وقد تأتي العملية بشكل قمعي تفرض على الروائي كتابة لا تخرج عن المشروع الذي تروج له المؤسسة الثقافية القائمة.

ـ الثانية، وهي قناة غير مباشرة بحيث ينمو داخل ذهنية الروائي وعي مسلع، فينجز هذا الاخير نصا لا يخرج ابدا عن مقتضيات السوق (هذه التي تروج للخلاعة، والكذب، والوعي المزيف).

والغرض النهائي في كل الاحوال، يتلخص في تحقيق ربح وافر، وهذا الربح اما ان يكون ماديا مبتذلا مباشرا، أي (يكون سياسيا)، اما ربح الانسان بوصفه «اثمن

رأسمال» فلا يمكن لذلك ان يتم الا عندما يصبح الفعل الثقافي جماهيريا، واستهلاكه جماهيريا من خلال سوق تحرر الادب، ولا تسلعه بالمعنى الرأسمالي.

بهذا المعنى تصبح السمة الغالبة للسوق العربية، هي سمة غير صحية في غياب المؤسسة الثقافية الديموقراطية، وتسليع الرواية لن يكون في مؤداه الا من أجل تسويق الكذب والظلال، والاوهام والمسلمات، بوصفها اوضاعا منتهية، وتبقى الحقيقة مختبئة وراء الايدي التي تحرك السوق، وفي المحصلة تخسر الرواية الكثير من شروط وجودها حين تسيطر عليها حالة الاغتراب هذه التي تفرضها سوق متخلفة لا تستطيع ان تفهم، وبشكل اكثر ديموقراطية المشروع الانساني النضالي الذي تقدمه الرواية.

وهذا ما يدفع بنا الى التساؤل المشروع: هل تقبل السوق العربية بالرواية كسلعة، في ظل شروط الوعي الحاضر، وفي ظل شروط تضع المؤسسة الثقافية مثار اتهام؟ ان عملية التسليع وهذا كتحصيل حاصل في العملية تفرض وجود سوق ثقافية متبلورة، ووجود ساحة ثقافية تتعامل مع النص الروائي تعاملا حضاريا واعيا، اي ان الرواية في الوطن العربي من الصعب ان تصبح سلعة الا عندما تصبح حقيقة اجتماعية. وهل أصبح النص الروائي حقيقة اجتماعية؟ يبدو لي انه ما زال يناضل من أجل فرض نفسه بقوة، خصوصا في هذه الفترة التي يعاد فيها طرح المسألة التي كان يجب ان تطرح منذ اكثر من قرن: ما هي الاداة الفاعلة من أجل تحرير العقل العربي؟ والرواية من حيث هي مساحة واسعة للبوح، يمكنها ان تشكل هذه الاداة ولكنّها بكل تأكيد ليست الاداة الوحيدة لخوض غمار تجربة تحرير العقل العربي.

تحاول المؤسسة الثقافية في الوطن العربي في عمومها ان تقف ضد هذا المشروع الذي ترفعه الرواية، في محاولة منها لخلق بديل اخر، وهذا البديل لا تنتجه هي، ولكنها تستورده جاهزا من خلال الاسواق الرأسمالية التي تنتج الكتاب والفيلم والاشكال السمعية البصرية الاخرى، مساهمة في تربية ذوق يرى مثاله الاعلى في السوبرمان الامريكي، وفي انجازات ديزني شانيل اكبر مروج للاديولوجية الامريكية من خلال اعظم واكبر قناة للايصال، وارقاها ـ من السهل ان تستورد نصا جاهزا لكنه من الصعب (نسبيا) ان تنتج المؤسسة الثقافية العربية نموذجها النصي وبشكل متكامل وقادر على التأثير بنفس قوة النص المستورد، ولهذا فهي تحارب الداخل، وتستورد الجاهز (من الخارج) فالرواية من حيث هي رواية لا تستطيع ان تخضع بيسر لناموس الطابع، ولحركة السوق، فهي كتكوين، وكجنس قادر على قول الحقيقة، لا يمكنها الا ان تروج للعقل حتى في ادنى درجات انحطاطها، هذا العقل الذي يزعج راحة المؤسسة الثقافية التي تنبني على كل الاساليب الانحطاطية التي تضمن بقاءها، فالرواية كنص تحمل مساحته الكبيرة شوقا كبيرا للديمقراطية والانعتاق لا تقبل الهزيمة تحت تأثير السوق

المحتكرة (بفتح حرف الكاف) لانها بنيتها الداخلية العقلانية ترفض ذلك.

فالرداءة التي تسود ثقافتنا، سببها السوق ذاتها التي تفصل الرداءة من أجل تسويقها بسهولة، ولكي تضعها في وجه الثقافة الديموقراطية لمحاربتها، لان تحديد النقاط التي يمر عبرها النص الروائي العربي يوضح الى حد بعيد الصعوبات الكبرى التي تقف في وجه حركة الثقافة العقلانية والوطنية.

النقطة الاولى: سياسة التجهيل العام التي تمارسها المؤسسة الثقافية بوعي او بدون وعي.

النقطة الثانية: تعويض الثقافة التنويرية ببديل استهلاكي عاجز عن المساهمة في البناء الروحي للانسان، ولهذا يعيش الانسان العربي خواء داخليا مرعبا.

النقطة الثالثة: سعر البضاعة الثقافية المسلعة، الموضوعة بين ايدي المتلقي. كثيرا ما يكون هذا السعر خياليا بالنسبة للاعمال التنويرية، ورخيصا جدا بالنسبة للثقافة التي تسوغ الهزيمة الداخلية للانسان العربي خصوصا وان المؤسسة الثقافية في الوطن العربي تسيطر عليها قوى تقف على الطرف النقيض من عملية تنوير العقل العربي، سواء كانت مؤسسة عامة أو خاصة (لانهما في المحصلة يقومان بالوظيفة نفسها الا فيما ندر).

النقطة الرابعة: غياب تربية حقيقية للقراءة النموذجية، التي تخلف اثرا كبيرا وتأتي الرواية في مرتبة لا تحسد عليها في ميدان المقروءات خصوصا اذا ما قورنت بالنص الديني، وان كنا في السنوات الاخيرة نلاحظ تقدما ملحوظا في ميدان قراءة الرواية، وهذا طبعا، ليس امرا اعتباطيا.

النقطة الخامسة: المحصلة النهائية، ان المواطن العربي، الغارق في استهلاكية الحياة اليومية، يهتم بكل شيء، الا بالقراءة، بوصفها فاعلية للتنوير والتطوير.

حتى المؤسسة الخاصة بوصفها جزءا مهما في المؤسسة الثقافية العامة في الوطن العربي تلعب دورا لا يشذ في صفاته عن التوجه العام للبلدان العربية، في معظمها، هي مؤسسة تجارية تهتم بالربح والخسارة وتروج للبضاعة الاكثر شيوعا. وقد تمددت في السنوات الاخيرة الى تسليع الاسماء لان الرواية بالنسبة لها اكثر من سلعة خاضعة لقانون السوق، هذا القانون الذي تنهض من خلاله الكثير من الاسماء التي ترهن مختلف الدور الخاصة عليها مشروعها التجاري، والا لماذا تخصصت دار الآداب في حنا مينه، وتخصصت المؤسسة العربية للدراسات والنشر في عبد الرحمن منيف؟؟ وهذا لا يعني رؤية هذا الموضوع من جهة السلبي فقط، لان عملية تسليع في مثل هذه الحالة التي تروج للتجارة ولكنها تروج كذلك للرواية وللفن التنويري، يحتاج بكل تأكيد الى وقفة اخرى اكثر تفصيلا.

ليلى العثمان

أرجو أن أكون خفيفة على الأسماع وعلى القلوب.

أحييكم.....

في عام 1952 نشرت فتاة كويتية تدعى ضياء هاشم البدر أول قصة قصيرة بعنوان: «نزهة فريد وليلى» يومها كتب أحدهم معلقا على القصة وفي نفس العدد: قال أنا أشك في أن هذه القصة من خلق تلك الفتاة الكويتية.

ـ انتهى ـ

لماذا اذكر هذه الحادثة بالذات في بداية الكلام؟

أريد أن أقول بكل بساطة: ان المرأة عندما تكتب.. فإنها معرضة للتشكيك.. فكيف ستجرؤ بعد ذلك امرأة ان تكتب؟؟ كان حريا بهذا الرأي أن يوقف أي قلم نسائي: لكن هذا لم يحدث واستمرت الأقلام! (ما بقي منها الآن ولماذا لم يبق!) تلك قضية أخرى تحتاج إلى شرح طويل:

في مجتمع كمجتمع الكويت.. أو ـ الخليج عموما ـ كان من الصعوبة بمكان ان يكون للمرأة دورها الفعال على كل الأصعدة.. فكيف بالكتابة أو أجهزة الاعلام التي تسوق على المرأة مشاكل عدة؟

لكنني اليوم أقف في هذا الملتقى.. واحدة من كاتبات دول الخليج محققة وجود «المرأة الكاتبة» ولكن! هل كان الطريق سهلا..؟؟ هنا.... تبدأ الحكاية!!

يقولون إني ولدت وفي ثغري ملعقة الذهب: على كل حال كان ذهباً مراً..

فيوم تفتحت عين الطفلة ذات يوم شتائي. كان الميلاد على ساحل البحر. وكانت الأم التي أنجبت ثلاث إناث قبلي تتمنى أن يكون المولود ذكرا. لكنني خيَّبت الآمال.. ولدت أنثى غير مرغوب فيها منذ اللحظة الأولى. فتصورت الأم انها لو تخلصت مني فسوف يغفر لها هذا عند الزوج. ويبقى عليها. وانقطعت علاقة أبي بأمي.. فوجدت نفسي ذات يوم أبحث عن صدرها لانتزع قطرة حليب فلا أجده. بل أجد الطفولة بكل براءتها تسقط في براثن البيوت القائمة أساساتها على القهر، والقسوة، والحرمان. براثن زوج الأم في بيت الأم: وأنياب زوجة الأب وزوجة الأخ الكبير في ذلك البيت الذي لم.. ولن أنساه أبدا.. بيت يمتلىء بالخير.. لكنه لا يصل إلى ثغري الجائع بقرار من أعداء الطفولة.

نمت طفولتي على الأشواك.. حسروا عنها كل شيء.. القبلة الدافئة.. واللعبة.. والضحكة.. وفيه كيف أطاطىء الرأس.. وكيف أخفض العين، وكيف أبتلع الغصة بدل اللقمة، وكيف أجتر الدموع، وكيف أنام وحيدة.. مرتعشة.. خائفة.. بردانة.. مستسلمة.

البحر إذن! ثم البيت الكبير. وتفاصيل البحر.. حكاياته.. أسفاره الطويلة التي يذهب إليها البحارة لشهور.. نسمعها وأيضا نسمع أسرار النساء الوحيدات.. ويل لتلك الأسرار.

الأحياء القديمة.. البيوت الطينية الدافئة، وجوه الناس، ليالي الأفراح والموالد.. أعراس الطهارة، ليالي رمضان.. وأيام العزاء وسنوات المرض والقحل، وسيول الأمطار التي تشرد الناس من بيوتها.. و... فوق كل هذا.. حكايات جارتنا ـ أم خالد ـ بكل موروثها الشعبي العظيم.. كلها استوطنت القلب وعاشت في لحم الذاكرة حية تنبض بين وقت وآخر، ظلت مختزنة أخفيها تحت الوسائد وتحت الجلد.. ومنابت الشعر وقاع القلب.

ثم يسمح الأب القاسي بنقلة خارج حدود البيت، ذلك العالم الذي شكل شخصية الطفلة النامية على الخوف، وفقدان الحنان، والثقة بالنفس، ولكن المدرسة شيء آخر.. الناظرة بحنانها، ورعاية المدرسات اللآئي اكتشفن بالطفلة بوادر موهبة في التمثيل، وفي الكتابة.

وفي أول وقفة على المسرح، كنت ـ كيلوبترا ـ قبل العرض بيوم عارض الأب، وأعلن الرفض مما جعل الناظرة تأتي إلى البيت وترجوه فيسمح.. شريطة أن لا يعلن عن اسمي خاصة وأن مدير المعارف سيحضر الحفل السنوي.

و.. وقفت كيلوبترا وقفتها الأولى والأخيرة.. وأسدل الستار.

وفي زمن الصبا.. تبدأ الأحلام.. تكبر في الأصابع أشياء، وأقرأ، أسمع التمثيليات فيخفق القلب.. يهفو إلى بطل يكون الحلم. لكن إرادة الأب تصادر كل شيء لا وجه إلا وجهه.. ولا اختلاط مع الجنس الآخر.. فالإناث تحاط بأسوار المراقبة و إن خرجن فإنما يخرجن محجبات من الرأس إلى أخمص القدم. رغم ذلك.. صنعت ببراءتي الشديدة فارس أحلام.. غازلته.. فوجدتني أكتب الشعر.. وبنفس البراءة أيضا سلمتها للأب وكلي فرح.. ويا للهول!

لقد غابت الدنيا أمام عيني إثر صفعة عنيفة سبقتها بصقة! أفقت ويد الأب بهلع تفتش خزائني، وتبحث بين ثيابي الداخلية وأوراقي عن ظل رجل، عساه أن يلقاه ممدا.. وحين لم يجد حذر من الحلم! و إلّا!!!!

كان من الممكن ان تنبت تلك الصفعة حاجزا لكني بشجاعة مسختها، وتعلمت أن أمسح غيرها.. كان هناك شيء كبير في أعماقي يدفعني أن أكتب، وأن أتامل، وأن أستعيد كل الصور، وأنبش الذاكرة.. ولم أكن أعلم أن هذا يسمى ـ موهبة ـ !

في المدرسة تنفست.. ولكن الأب بقراره قطع الحبل السري بين الصبية والرحم الحنون.. وكان البقاء في البيت، لا نقاش! لا دمعة حزن تفيد.. فالمرأة في ذلك الزمن استسلام لا يملك أن يقف في وجه الرجل...

بانتظار العريس، ابن العمّ بالطبع، قبعت داخل الجدران لكن الرياح تأتي بما تشتهي السفن أحيانا. فتجربة أخوات ثلاث في ظل أبناء العم كانت مريرة إلى الحد الذي جعل الأب مضطرا أن يخيرني بين ابن العم.. وبين الرجل الآخر. ومن ذلك البيت الذي حملت أعباءه النفسية والاجتماعية خرجت غير مصدقة إلى عالم آخر.. لا أسوار فيه.. عالم يحترم مشاعر المرأة و إنسانيتها.. يكون الزوج فلسطينيا. مفتاحا لكل باب مغلق في وجه الحلم.. يومها بدأت أعرف كلمة ـ لا ـ بعد أن فرّت من قواميس لغتي كل الكلمات.. ما عدا كلمة نعم!

أصر الزوج أن أكمل دراستي، أخذني قسرا إلى التعليم المسائي، حمل إليّ طفلتي في موعد رضاعتها.. لكني.. بجنون الفرح بالا التي تعلمتها رفضت.. ولم أندم على أية حال..

لم تكن الشهادة طموحا.. كان الطموح أن أقرأ، أن أعيش الحياة اليومية التي حُرمت منها.. أن ألتقي بالناس، بالبشر.. أن أرى طفولتي في وجه الأطفال الآخرين.. أن أدخل عالم الكتب فصارت المكتبة مدرستي.

الموهبة جنين.. وكان الجنين بحاجة لتربة خصبة و إلا أصبحت كالهباء. إنها الجنين الذي يحتاج إلى نظام حياتي كامل حتى تنمو وتكبر وتتفتح في أرضها الحقيقية.. وكانت الأرض هي ـ البيئة الفلسطينية.

ما أكثر ما قلت نعم وطأطات الرأس وانكسر في داخلي ألف قمر ـ لكن الفلسطيني ـ علمني كيف أرفع رأسي، وكيف أبدأ رحلتي.. وكيف أكون حريصة خلال الرحلة..

* * * *

في مجتمع مثل مجتمعنا.. صعب أن تكون هناك امرأة جريئة وصريحة.. كان هذا في الستينات. لكنني كنت كذلك.. بدأت بالشعر حتى جاء من يوجهني.. لكن الإغراءات كثيرة.. أولها إغراء الشهرة، وثانيها حب الناس للشعر، الغزل بالتحديدو.. ساحة تطلب القلم النسائي مهما كان تافها.

أعترف بشجاعة. أنني كنت أحد تلك الأقلام التافهة! وأنني ضيعت من العمر سنوات أتعمد أن أشباه النقاد قد ساهموا فيها. ولم أحدد الطريق.. إلّا عندما مزّق ناقد مخلص أوراقي في وجهي وقال: روحي ربي أولادك أحسن. ثم بالصدفة يقرأ لي قصة.. وأفاجأ بها منشورة في جريدة الوطن.. يومها قال: إذا ظللت طول عمرك تكتبين الشعر فلن تصبحي أبدا شاعرة. و إذا اهتممت بالقصة فستكونين كاتبة ليست على المستوى المحلي فقط، بل.. العربي... و... ربما... وتذكرت تذييلا في أحد دفاتر الإنشاء كتبته لي مدرسة:

ليلى ستكونين في المستقبل كاتبة قصة ممتازة...

شهد عام 1976 ميلاد أول مجموعة.. نجحت.. لكن النجاح كان ناقصا: أنا أريد

الآن من يعترف بي موهبة جديدة؟ ومن؟ لم يكن هناك إلا ـ د. سهيل إدريس ـ كان الطموح والحلم.. أن أنشر في الآداب.. ويوم نشرت قصة الرحيل. بكيت! ويوم صدرت عن دار الآداب مجموعة بنفس الاسم. تيمنا بالقصة. أحسست أقدامي ترتجف. إن الارض صلبة من تحتي.. ولكي أقف عليها يجب أن أكون صلبة في مواجهة نفسي.. وفي مواجهة الحياة.. في مواجهة مجتمع يشكك بأدب المرأة ويتهمها.. وفي مواجهة أعداء المرأة التي إن وجدت تشجيعا أدبيا ومعنويا من الناس، ومن الدولة فإنها تجد أيضا من يرجمها.. بالكلمات وينعتها بالزندقة ويتهمها بالإلحاد ويستطيع أن يمنع لها كتابا!

كم موهبة في مجتمعنا تؤاد! وكم من شمس تطفأ.. لقد اطلعت على كتابات مذهلة لكاتبات من دولة الإمارات، ومن السعودية.. لكنها كتابات لا ترى النور.. لماذا؟؟ لأن هناك أعداء.. يدسون لحاهم الطويلة في لحمة المشاعر، وربما لو استطاعوا لدسوها في مخدعنا الزوجي ليحرموا ويحللوا.. تلك اللحى التي ترعب المرأة..

أيها السادة! هل استطعت أن أحقق شيئا؟؟

إنني لست أديبة عظيمة! ولا أحمل إلا الشهادة المتوسطة.. وقبلها شهادة أشهد أن لا إله إلا الله.. لم أدرس فن القصة!! أنا لا أملك إلا عالم القراءة الذي مازلت أسقط نفسي فيه وأستفيد.. وتجربتي التي أملكها منذ الطفولة حتى اليوم.. وموهبتي التي لولا أن وجدت تربتها الصالحة لما استطاعت أن تنمو. أنا امرأة تكتب القصة بنفس البساطة التي تتحدث بها.. لكنها تفكر قبل أن تكتب:

وفي مجتمع يكثر فيه أعداء يريدون للمرأة أن ترتد إلى عصر الظلام.. يكون نصرا عظيما أن تكتب المرأة.

شكرا لكم

د. رشاد أبو شاور

أيتها السيدات أيها السادة

لا أستطيع أن أتلو عليكم ماكتبت ولا أريد أن أطيل، أنا كاتب عربي من فلسطين ولدت في قرية صغيرة في فلسطين احتلت عام 1948، هذه القرية التي سقطت عام 1948 في أيدي الصهاينة. قاتل فيها الفلسطينيون والمصريون والسودانيون. وقريتنا الصغيرة البسيطة المتواضعة لا أشاهدها غالبا على خارطة فلسطين، مرات قليلة رأيتها على بعض الخرائط، ولكن أهل قرية «ذكرين» التي أنا منها واسمها اسم كنعاني بمعنى

العيد والفرح، وأساس هذه القصة قصة حب، أهل قريتنا يباهون كثيرا بان القوات المصرية التي قاتلت على أرضنا بقيادة معلمنا جمال عبد الناصر.

لقد غادرت القرية مع أهلي وأنا في الخامسة من عمري، عندما أردت أن أكتب عن القرية كنت احضر الخرائط لأحدد بالضبط أين تقع هذه القرية وسط القرى الفلسطينية الاخرى، أي انني انتمي إلى جيل لم يعش على أرض فلسطين. أي انني أنتمي إلى جيل يكبر في المنفى حتى المنفى في داخل الوطن لأن الوطن قتل بواسطة القوات الصهيونية وأصبح اسمه اسرائيل، وقسم احتل من النظام الملكي الهاشمي الذي أصبح اسمه المملكة الأردنية الهاشمية.

نشأت وأنا أساءل بين نظام الإلحاق بالأردن وبين اسرائيل التي لم تعد فلسطين: أين فلسطين يا إخواني؟ فلسطين في داخلي أنا الفلسطيني مكانا وتراثا وتاريخا.

ولذا فالجيل الذي أنتمي اليه حمل المكان الفلسطيني، ليس بوصفه مكانا و إنما حمل هذا المكان كتراث، كبشر كنساء كرجال كطفولة كدور تاريخي حضاري، ريادي، لا يعود فقط إلى هذه القطعة من الأرض، لكنه يجسد الهم القومي للأمة بكاملها، تريد أن تنتقل من مرحلة التخلف وتصدير الثورة المضادة، حتى على صعيد عالمي إلى مرحلة العطاء الثقافي والفكري والإنساني والحضاري.

لقد شغلني المكان، وشغلني الانسان، وشغلني الهم، حجم المشروع الإنساني والحضاري الذي ازداد اقتناعا و إيمانا به يوميًا وهذا جعلني دائما انفض أذني وقلبي.... الناس الذين عشت بينهم. ولقد شاءت الأقدار أن أعيش في مدينة اريحا الفلسطينية التي هي أخفض نقطة في العالم تحت سطح البحر والتي شهدت معارك رهيبة في التاريخ القديم، والتي فيها البحر الميت، والتي تحصرها جبال من الشرق، وجبال القدس من الغرب، وعندما يطل عليها القمر يطل عليها قطعة واحدة كأنه لا يطل في العالم إلا لها، ولا ينبع إلا لها.

وكنت في ليالي القمر هذه أشرب الحكايا، وأرى النخيل الذي يشبه النساء، وأرى النساء اللاتي يشبهن النخيل وقد عاش دائما في ذاكرتي هذا الحلم لفقدان الام في وقت مبكر حيث دفناها في فلسطين أثناء طفولتي فاختلط النخيل بالنساء من يومها وحتى الآن امتلأ في داخلي ضوء القمر وحكايات جدتي والذكريات الضعيفة عن قريتنا، ونساء أريحا الفارهات الجميلات الممتلئات بالشمس والعافية والبساطة.

أنا كاتب ساذج على نحو ما، لا أملك نظريات في التقنية لا أحد يستطيع أن ينتزع مني ككاتب إذا أراد أن يطبق عليّ (التي يسمونها البنيوية مثلا)، أنا أكتب حكايات ساذجة، الحكايات الساذجة هذه يمكن أن تجد فيها شيئا من العمق؛ ويمكن أن لا تجد. هذا يعود لك، أنت حر، ويمكن أن تقرأ ويمكن أن لا تقرأ.

لم يكن هاجسي تفجير اللغة، حتى الآن أقرأ كتب القواعد والنحو حتى لا أقع في

اغلاط «وأهزأ» لأنني من جيل لم يقرأ جيدا. وبصراحة حتى دراساتي الجامعية (مفشكلة).

الكتاب الواحد اشتريه خمس مرات احيانا، لأنك عندما تغادر بيروت على البواخر تترك المكتبة، وعندما تغادر فلسطين تترك المكتبة، وعندما أحد الأنظمة الصديقة أو القريبة أو ابنة العمّ أو الخال ـ يطردك تترك المكتبة.

أنا عرفت ككاتب على صفحات الآداب، واسمحوا لي أن أحيي الدكتور سهيل ادريس الأب الأدبي لنا حقيقة، وأشعر بالحزن الشديد على الجيل الذي جاء بعدنا لأنه لا يملك المنبر، الذي يوصله إلى صبري حافظ وسامي حبشه ومحمود أمين العالم، والمرحوم فاروق منير، وكتاب الخليج، بحيث كان هؤلاء النقاد يكتبون عنا، فيتلقون مواهبنا ويبصروننا بنقاط القوة والضعف بالذي نكتب، فكنا نتعلم ـ نحن جيل يتعلم، من كل شيء نتعلم، لذلك فعلا أشعر بالحزن الشديد للجيل الذي جاء بعدنا لأنه لا يملك منبرا.

دائما كانت عندي أسئلة، بقدر ما تعلمت، كان والدي أمّي، وشيوعي وقومي ومتدين وأممي (كله متداخل مع بعضه) فهذا الأب كان يجلب لي كتب جوركي. ويفرض علي قراءتها وكنت قبل ذلك بساعة قد قرأت كتاب مجدولين للمنفلوطي وأني من مخيم ليست فيه كهرباء إلى دمشق فرأيتها أمامي نيويورك. تعلمت أن أقرأ من رجل أمي أيضا هو علمني أن أقرأ ثم انطلقت، فتوترت علاقتي بيني وبين هذا الأب. ودخلت في فضائي القومي الحرّ وبدأت أفكر ليل نهار في فلسطين وانتظمت في وقت مبكر مع كثير من اخواني ورفاقي في العمل الوطني الفلسطيني فامتزج هنا الموقف النضالي لتحرير الوطن وتحرير الإنسان بالكتابة والإبداع، الكاتب هو مشروع وطني قومي تقدمي وحضاري و إنساني، إذا لم يكن كذلك فهو كما قال الاستاذ نجيب محفوظ في أحد روايته (الشحاد) أنا لا أريد أن اكتب مسلسلات مسلية، ولا أريد أن أستدر الدموع، ولذ لم أكتب روايات فلسطينية تستدر الدموع كتبت روايات تحاول أن ترج الإنسان، وتنقل المكان وتنقل الزمان والتراث، وتضعها أمام جيل وفي ذات الوقت أريد أن أسهم هذا هاجسي بأن أجعل فلسطين قضية حياة أو موت، ولن تكون إلا قضية حياة، فلا يمكن لروائي فلسطيني أن يكتب مثلا رواية عن محاسن المصالحة مع اسرائيل، لا يمكن لروائي فلسطيني أن يكتب عن مباهج ومحاسن وأفراح العلاقة بالولايات المتحدة الأمريكية.

لا يمكن لروائي فلسطيني أن يكتب ويبرر لأنظمة القمع والاستبداد والأنظمة الإقليمية.

لذلك أبدا، وهذه الأبد هي أبدنا نحن ككتاب فلسطينيين وعرب حيثما كنا نريد أن ننهض بإنساننا دون أي عقد من الاستعلاء أو الشعور بالدونية. أنا واحد من الناس الذي لا أمتلك على اطلاق هذا الاحساس بان أشعر بالدونية أمام كاتب فرنسي، أو

أشعر بالدونية أمام كاتب روسي. أنا زرت الاتحاد السوفياتي أكثر من مئة مرة، ليس عندهم ثلاثة كتاب مهمين، أنا اطلع خمسة كتاب مهمين من مصر الآن، اطلع ثلاثة من لبنان.. الخ.

لذلك هذه الهواجس دائما التي تهيجت تطويرها في حياتي دفعتني أن أكتب بتقنية أيضا من جدتي قبل أن يصل التلفزيون إليكم.

جدتي رواية أعظم مسلسلات في الدنيا برأيي، كنت أنتظر المساء ليأتي حتى أسمع الوصلات الجديدة، الحكاية التي كانت تحكيها هي حوار، ديالوج، تعلمك الحكمة، الموعظة، القيم الاخلاقية، المثل، انتصار الخير على الشر، انتصار الحياة على الموت، وغير صحيح أن الحكاية ترويها شهرزاد لشهريار، بطل الحكاية في ألف ليلة وليلة هو شهريار، بمعنى أنه وحتى وهو غائب ويروى له، هناك حوار بين الرجل والمرأة والرجل في هذا العمل. حوار ضخم جدا، حتى وهو ساكت هناك حوار جبروت صمته يواجه بالحكاية، والحكاية مليئة بالحكمة والموعظة والعبقرية والفلسفة، عيب بعض الكتاب العرب انهم يريدون ان يكونوا في الرواية فلاسفة، فيخسرون الرواية والفلسفة. أنا رجل يكتب حكايات، رحلت من بلد إلى بلد، وازددت إيمانا بوطني وأمتي، أبحث عن تطوير أدواتي بالتعلم من غيري، من أبسط الناس إلى أكبر الناس، وكل ما أحلم به أن أرى أو أن أكون نافعا لمشروع ضخم، مطروح علينا سؤاله الآن من فلسطين التي تنتفض منذ أحد عشر شهرا ولا تقوم مظاهرة دعم لها في الوطن العربي، إلا لبنان الذي يمزق.

نحن أمام رسالة وأمام مشروع، اسرائيل ليست قوية، هي قوية بالأنظمة الإقليمية المستبدة الجائرة، الطاغية السفيهة، التي تأخذ وطننا وأمتنا إلى عصر التصحر والجوع والتخلف.

علينا جميعا ان نقاتل التخلف على كافة المستويات ومعركتنا الثقافية هي معركة وجودنا و إيماني قطعي بأننا سننتصر لأن هذا هو دورنا وهذه هي مهمتنا. وشكرا.

د. سالم الهنداوي

هذه شهادة صغيرة كنت قد كتبتها في عجالة صباح اليوم، تحاول هذه القصة الحديثة استدعاء كل ما هو كائن وكل ما له علاقة بالإنسان، وتسعى إلى الممكن من خلال حوارها مع الآخر الذي يلتقيها ويتحول إلى شريك معتدل وعميق يصاب بارتباكاتها من كونها حالة تضيف إلى قلقنا ما يسع لأسئلتنا.

فالبناء الفني في النص يجيء من اللحظة المتداعية للإملاء، درجة الحالة، درجة اللغة، تساوي الحدث، وهذا النص الجديد الواقع الآن في التجريب، يمتلك

خصائص إنمائه نحو بديل آخر يتشكل باستفادته الكبيرة من أشكال التعبير الأخرى مثل الموسيقى والسينما والفن التشكيلي إلى غيره.

حيث يلتقي كل ما هو حسي في لغة النص القصصي التي يعول عليها في املائها اللغوي.

هذا السلوك مكتسب ولا يمكن ان يلغي القديم. بقدر ما يضيف إليه من الذاكرة القديمة للسيرة والملحمة والحكاية، إذا كان الخام العربي من أهم المواد التي استخدمها الاوربيون وصاغوا القص بشروط البداية والعقدة والحل الخ.. لدرجة ان كل تجربة جاءت من بعد أن انسلخت عن حكائنا القديم، واقتدت بتجربة القصة الأوربية على يد موباسان.. تشيكوف.. من ناحية الشكل والمضمون.

فالمضمون حاجز يتفاوت من مجتمع إلى آخر ومن حقبة إلى حقبة ومن ظرف إلى ظرف، هناك كثير من النصوص لم تلتف غير واقعها وأصبحت فيما بعد تسجيلا زمنيا لواقع كان، هذه الوظيفة يمكن ان تقوم بها أداة فنية أخرى، كالرواية التي تتسع لهذا النشاط التسجيلي، والسير المذكرة.

إن القصة كنص إبداعي مشروط بالمخيلة وبقراءة الواقع الداعي إلى الاستشراف والتكشف والحلم، بانها لا تحتمل المزيد من نص الواقع، واستخدام اللغة في غير وظيفتها، كمتن مهم للحالة القصصية التي لا تتعدى في اعتقادي القبض على لحظة يكتمل فيها كل شيء حتى ايجادها.

لا يمكن لحياة النص أن تتعدى مساحة موضوع واحد قد يلتقي فيه الشائك / الشاهد / ويتعدد بحذف الإسقاطات التي يتضمنها النص في سرده العفوي، اذ تظل هناك رؤية ما لك نص تنتج بعضها ضمن سياقات مختلفة بين استخدام اللغة والسيطرة على المشهدية والحوار بنوعيه الداخلي والخارجي.

ومن هذه الإضاءات الصغيرة بمسألة الفني تكون القصة قد أعطت الصوغ التعبيري المهم، واكتسبت خصوصيتها بتجاوزها للبناء التقليدي الأوربي.

لكن تظل هناك إشكالية المرجعية النقدية التي يفتقدها النص الجديد على خلاف الرواية والشعر، وهذا الإبداع الذي ينمو في خصومته مع القديم قد يفقد جنسه بفقدانه نقده، وبالتالي يتحول إلى مركب آخر يرزح بين ممكنه ووهمه لذلك فهو يتعايش مع الآخر بشكل نسبي تتفاوت درجات فعله بحجم قوة النص، واعتقد انه طالما لم تفقد القصة خاصيتها فانها تتسع للمزيد من الاشكال والفضاءات ونماذج قصص الشباب المتعدد في المضامين والبناءات تريد أن تقول كلاما آخر يختلف عن الكلام الوصفي العربي الذي قدم مرحلته ودعا إلى نشوء الجديد من خلال التجريبي الذي مارسه العديد من كتاب القصة المرموقين في الوطن العربي.

وتظل تجربة هذا الجيل، أو تجربة هذا الحل الذي يسكن القلق والتناقضات

والالتباسات القائمة في الحياة اليومية.

ماذا يعني أن أقص عليكم شيئا من ذاكرتكم، ومن زخم معلوماتكم اليومية؟ هذا ليس إبداعاً، الإبداع هو أن تقول ما لا يعرفه الآخرون، وتقيم في الممكن ضمن السلوك الجماعي بطقوس الحلم والرغبة والحياة التي نلتقيها جميعا ولا نعزلها عن دائرة المشترك، قد يكون هذا الكلام لا يروق للكثيرين ولكنه جاء بعد أن مررنا على ذلك النص الذي لا أقول انتهى بل أضيف اليه هذا الصغير بمزاولتنا للقصة التي تناهز الخمسة عشر عاما. أصدرت أول مجموعة عام 1977 هذه المدة الفاصلة بين المجموعتين أعدت فيها تأملاتي في كيف نخلق نصا جديدا نتعامل معه بجدية، فجاءت نصوص المجموعات «أصابع في النار» «وذاكرة النجوم» «وسرير الجمر» تطرح أسئلتها بأي مكان الإنسان المعني في الذاكرة العربية، والإنسان المقبل، وهنا جئنا لنقترب من ملامح الهوية القومية العربية في النص العربي وأعتقد أنني حققت هذه الملامح في أغلب نصوصي في القصة والرواية وشكرا.

مداخلة حول الرواية اللبنانية في الحرب

د. نهى بيومي حجازي

أظهرت لنا مراجعتنا للرواية اللبنانية خلال سنوات الحرب ضآلتها بشكل عام وعدم تفجرها لصياغة أسئلة الواقع، صراعاته وتحولاته بشكل فني. ذلك يعود في نظرنا إلى جملة أسباب نختصرها فيما يلي:

1 ـ ان الحرب اللبنانية هي حرب عربية، فبيروت التي كانت ومضة مشرقة للانطلاقة الثقافية والاجتماعية والسياسية للعالم العربي ومهداً للاجئين والمبدعين، وحاضنة لكل الثوريين، بيروت كل العرب بما تفجرت حرب العرب.

هذه الحرب القومية على الساحة اللبنانية، التي أفشلت بعض مخططات العدو الاسرائيلي إلا أنها أفشلت أيضا بعض الانتفاضات الداعية للتقدم والتحرر. هذا الوضع خلق حالة من الاحباط عند الكاتب. فالوضع الراهن سيء الأفق مسدود أمام كل الاشراقات. نضيف إلى ذلك ان الحروب العربية السابقة ورغم فشلها إلا أنها شكلت دافعا للثورات واستنهاضا لهمم الثوريين معتبرين ان الحرب المهمة ضد العدو لم تأت بعد. ذلك انعكس إيجابا على الكاتب، فأخذ من خلال نصه يبحث عن شكل جديد ولغة جديدة قادران على إستيعاب الواقع الجديد. هذه الخلفية فقدت في هذه الحرب وانهارت، ولم يعد للكاتب ظهر يستند إليه. وهذه الحرب اللبنانية والتي هي كتلة حروب عربية وعالمية، وطنية وقومية، إجتماعية و إقتصادية، فأي نص قادر على الابتعاد عن لحظتها من أجل بلورة شكلها في وحدة هي عصارة التناقضات؟

هنا فقدت اللغة دلالتها وأصبح النص عاجزا في تعبيره عن الواقع، طالما هو فاقد القدرة في الابتعاد عنه. بذلك أصبح النص الروائي عاجزا عن الوجود وعن الاقناع. فالواقع الجديد ملتهب بتفجراته ووتيرة دينامية سريعة، لذا وجد النص نفسه أصماً أمام البركان الثائر.

2 ـ ان تعدد الحروب في الحرب الواحدة، أفرز قوى مهيمنة متعددة، والتي تملك مقولتها أو نصها وهو سر ومبرر وجودها لذا فهي دافعت عن نفسها في قمعها لأي نص مغاير إما ترهيبا و إما اعتداء و إما اغتيالا! فكيف نطلب من الكاتب تأليف نص مختلف يفترض به ان ينطلق من نظرة ثاقبة من نقدها لواقع غير مقبول منه. فالإبداع يقتضي بطبعه تشريح الواقع ونقده وإستشراف آفاقه المستقبلية. والإبداع يعني قراءة تحليلة لاشكالات هذا الواقع وتعريته من أجل تحديثه. فمن يجرؤ على ذلك ومن يقبله؟

كانت النتيجة ان همش الإبداع وابعدت الكتابة عن أهدافها وتقوقع معظم الكتاب في صدفتهم الطائفية أو الجغرافية أو فردية وأصبح وضعنا لا يختلف كثيرا عن وضع بقية الدول العربية، حيث ان الكشف والنقد وابتداع لغتهم وشكلهم هو أمر مستحيل. فغابت بيروت عنا وعن بقية المثقفين العرب.

هكذا واجه النص قمع سلطات الحرب وارهابها وفاشيتها فوجد الكاتب نفسه في نقطة الصفر، وأمام صفحة بيضاء، وقلم ورديّ مضرج بدماء الشهداء، والمسحوقين، وأمام حائط تتكدس عليه صور الشهداء، الجسد فوق الجسد تبعاً للوقت وللأولوية، موت على موت، وشعارات تمحوها شعارات مستجدة أو قطرات من مطر، حائط يطفح بالصور والكلمات وقلم يهتز من سكرات الموت وورقة بيضاء واكتب ان شئت فساد السلطات وانتهازيتها، وفجر عجز نصك في تركيبته التقليدية ولغته الجاهزة... واكتب ان شئت عن واقع لا تملكه، وأنت صوت الغريب في دارك؟

3 ـ ان إيقاع الحرب هو اقوى من إيقاع الكلمة، وبين الحرب والكلمة محيط من النار والدمار، من السلاح والعدوان، من العنف والقهر. ان الحرب جعلت المعادلة شبه مستحيلة بين الفعل والقول. حين تكون الحياة مهددة بالموت يتراجع الكاتب إلى كونه إنسان عادي وتصبح المسألة بالنسبة له هي مسألة وجود قبل أن تكون مسألة دور، ويتراجع إبداعه الادبي لصالح هامشيته في اجواء السمفونية الحربية، ويصير مطلوبا منه تقديم خدمات إنسانية ويومية قبل أن يكون مطلوبا منه قراءة حركة الواقع الجديد وإبداعه الفني.

في لحظات المعارك يتوقف كل شيء عن الكلام، وحين تصيغ الاجساد أرقى الملاحم البطولية فأية كلمة ترقى إلى هذا الفعل؟ علينا ان نعترف انه في هذا الجو القدسي تعجز الكلمة أمام قوة الفعل وسمو الجسد. كيف يستطيع النص الروائي الجديد أن يتبلور في ايقاع الزلازل؟ علينا ان نوفر ان هذا النص الجديد الرافض للمقولات السائدة،

وللقوالب الجاهزة، والتأثر على موت اللغة وتفريغها، في دلالاتها هو مازال جنينا، ربما خرج إلى النور معا في ان اتضح مشروعنا السياسي، وحددنا من جديد قضيتنا. ان كتاب هذه المرحلة الحقيقيون، يبحثون وسيبحثون طويلا عن المعادل اللغوي لمقاومتهم البطولية وتجربتهم الفريدة. هم التأسيس والغد لهم.

في النهاية نود ان نقول ان بيروت تحولت من مكان للتوحد الثقافي العربي إلى مكان للتجزؤ، للانفصال والتفرق. وتحول الإنسان في بيروت إلى منفي في وطنه وعن قضيته. وكأن الوطن صار وهما، فتحول المكان ـ القضية إلى مكان للخطأ. في هذا المكان يستحيل الإبداع، لانه يجب ان يحمل شيئا من الصوابية، من الحقيقة. اما ان يكون الوطن كذبة كبيرة وفيلم أمريكي طويل فكيف يمكنك بلورة الإبداع! فللمكان قضية وحين تبعد عنه تضيع الهوية في ظل تشتت الرؤيا إلى اشلاء تتناقض حتى مع نفسها. لقد تمزقت الذاكرة بين الماضي الذي حمل هما قوميا وتوحيديا والحاضر الذي صاغ مقاومة تتكاثف أكثر من جهة لاجهاضها فأين المستقبل؟

حتى لا يتحول الواقع الراهن إلى أكذوية يجب ان نسترجع بيروت الموحدة.

د. جورج طرابيشي

شخصيا كنت عاشقا كبيرا للرواية، سبب عشقي لها أنها تعبر في نظري عن ثورة «كوبيرنيكية» في حضارتنا، في ثقافتنا.

فالرواية ما كان لها أن تظهر لولا انه امكن للحضارة التي نعيش فيها ان تنتقل من التمركز حول الله إلى التمركز حول الإنسان. هذه الثورة «الكوبيرنيكية» الاولى والثانية اننا مع الرواية انتقلنا من حضارة الجماعة إلى حضارة الفرد، والثالثة اننا انتقلنا من حضارة الرجل إلى حضارة المرأة أيضا، والرابعة اننا انتقلنا من حضارة الشعر إلى حضارة النثر، من حضارة التركيز إلى حضارة التحليل. اضافة إلى ذلك مظهر «كوبيرنيكي» خامس في هذه الثورة هو مظهر لغوي، انتقلنا من اللغة الجامدة البلاغية التي تكتب كاتبها إلى اللغة الحية التي يكتبها كاتبها. سادسا مع الرواية انتقلنا من حضارة التكرار المكاني الدائري إلى حضارة التغير الزمني، حضارة تكرار الزمان الذي لا يبقى ولا يذر من شيء قديم سوى تجاوزه. وشكرا.

د. مراد وهبه

العبارة التي وردت في ورقة المجلس هي عبارة محورية تصلح لهذه الجلسة بل تصلح للملتقى برمته هذه العبارة تقول «ان نجاح توظيف التراث في الروايات الأدبية العربية، مرهون بجرأة الكتاب على خلع المقدس عن النص» العبارة هامة ولكنها مبتورة إذ لا يمكن خلع المقدس عن النص إلا بما هو علماني، والعلمانية في الأصل اللاتيني تعني...

العالم في الزمان أي العالم في وحدة متغيرة، وما هو متغير هو نسبي.. ولهذا فالمعنى الحقيقي للعلمانية هو التفكير من خلال ما هو نسبي وليس من خلال ما هو مطلق ولكن لا يمكن ممارسة هذا الفكر النسبي إلا بمفهوم آخر هو التأويل، وأنا أستعير هذا المفهوم من ابن رشد، التأويل يعني إخضاع النص الديني لمقتضيات العقل.

في هذا الإطار، تاريخيا ماذا حدث في المجتمع العربي لمفهوم التأويل ومفهوم العلمانية؟ في القرن الثاني عشر اضطهد ابن رشد واحرقت مؤلفاته بسبب مفهوم التأويل.. وفي أواخر القرن العشرين، صودرت رواية أولاد حارتنا للروائي نجيب محفوظ بسبب علمانيته.

والسؤال الآن هل من الممكن ان نخلع المقدس عن النص بدون مفهومي التأويل أو العلمانية؟ اطرح السؤال وأترك الإجابة عنه في الملتقيات القادمة. وشكرا.

د. ادريس خوري

كلمتي قصيرة أيها الاخوان وهي بعنوان «كاتب ما شافش حاجة» أكتب لا أرى؛ ماذا سأرى قبل الكتابة ـ اكتب لأرى ما حولي وما حول المكان، المكان يحيط بي والمستلبة حول الأنا والآخر. بسبب الكتابة في نهاية الأمر مجرد قصاصات أولى بحثا عن متعة نفسية وجسدية متعددة انها لذات تشكل بالتدريج لتصبح مشاغبة. هل أرى جيدا ما حولي هل استكن لما هو منغلق، قد يكون وقد لا يكون.. إنني افترض امتلاك الحقيقة ثم ما معنى أن أكتب بدون أن أرى جيدا، الرؤية هنا ليست رؤية مسطّحة سترى العين للوهلة الاولى ما هو متاح لها كي تندمج بالأشياء والكائنات، الامكنة القريبة والبعيدة، العواطف السرية والعلنية، لكن الرؤية الباطنية هي مستوى آخر من الوعي بامتلاك حساسية بصرية من هنا تكتسي العين رؤية نقدية ساخرة، قصة واقعية قصيرة غير واقعية، كلنا يحاول امتلاك حكي مغاير، ثمة أزمة وثمة رواد، ثمة ضمائر متعددة، نصوص داخل نص واحد، فضاءات الذهن.. تفضي إلى نص مفتوح.

أكتب لأتخلص من جسد مشروخ بالعذاب القديم والجديد لأتخلص من عناء البعد الواحد في الحياة من نمط العيش المستهلك والعلائق المكررة، ستصبح الكتابة هنا ملاذا للهروب من نمطية الزمان والمكان، لا شيءً يدفعني لأرضي الآخر، على أن أرضي الكتابة قبل أي شيء آخر. أتحرك في عالم مغلق مليء بالمحرمات والتناقضات، من يفهم خطابي وخطابك الخاص أيها الكاتب؟

علي أن أقبض على التفاصيل الصغيرة والكبيرة وأضعها في وعيي البصري والباطني لأعطيها نصا مفترضا. هل أرضيك أيها القارىء المفترض الكريم؟ أنت موجود فيّ كما أنني موجود فيك، ولكننا لا نلتقي إلا في حدود ما هو مفترض وما هو محتمل.

طبعا هناك خيط ما يربط بيننا فدعني أعبر عني قبل/أن أعبر عنك.

لقد جئت من تراكمات، وأخشى أن أصبح أيضا تراكما، ألم يكتب «رامبو» ديوانا واحدا ومضى، لا أومن بالكم أكتب لأقبض على التفاصيل المستحيلة، يقال أن العين لا تكفي لإنتاج نص مفترض ولكن الكائنات والامكنة، تشحذ العين ببيئه مغايرة، أما الذاكرة فعليها ان تشتغل جيدا لمد العين بطاقات جديدة.

عالم كبير من حولنا، عالم صغير، فكيف يجب استدراجه للعين والذاكرة كي يكتمل المشهد. علي ان احترس قليلا كي لا انغلق في الشمول، ان الأشياء الصغيرة مدخل للأشياء الكبيرة، وعليّ مرة أخرى ان أضع مسافة بيني وبين الأشياء الكائنة المرئية وغير المرئية.

أكتب لا أواخذ النظام بل لأصف النظام، الوصف الخارجي الداخلي شيء آخر. أنا مدهوش بالانحياز لأنه يبعد الفن القصصي عن التقرير المباشر والخطاب الوعظي الأخلاقي.

جئت من عدم، مدينة كبيرة هي الدار البيضاء، تدفعني إلى التشكل الجسدي والنفسي، وتؤدي به إلى وعي مفترض مواجهة الذات مواجهة المدينة، تضغط المدينة على جسدي وذاكرتي، يدخل نص، فشل؛ إحباط؛ مقاومة؛ صراع؛ ثم بدأت لعبة الكتابة.

أنا الآن نتاج ماكنته وما بدأته، أنا الآن ركام من الكلام الذي لا يعجب، هل أنا كاتب؟

أجب أيها القارىء، أجب أيها الناقد، أما أنا فلا، وشكرا.

د. علي الصقلي

سؤالي يتعلق بشيء واحد لا ثاني له وهو لماذا ورقة العمل التي قدمها الأستاذ اليابوري أغفلت وبصفة نهائية الإشارة إلى الرواية الشعرية. هذه التي لي فيها بعض جولات متواضعة؟

وهنا أتساءل هل معنى ذلك انه لم يبق مكان لهذا النوع من الأدب الروائي؟ وبالتالي، انه اعتراف...

الممكن؟ هل اختيار الشعر في مجال الرواية كأداة للتعبير يعتبر اختيارا سنيا ما دام الكثير قد أداروا وجوههم للشعر على أنه لغة متجاوزة، أو كما أشار لذلك جورج طرابيشي منذ لحظات. وهذه اللغة المتجاوزة تعتمد الخيال اكثر مما تعتمد الحقيقة، وترمي إلى اظهار العضلات الفتية اكثر من اعتمادها على نشر معطيات الواقع.. والإعراب عن مشاعر الذات والمشاعر الاخرى الخ..

ولعل ذلك انه اذا كان هناك عمل شعري متوفر على شروط نجاحه الفني والأدبي فهو عمل نخبوي، لا تضم إليه الفئة إلا التي تهيأت لها ظروف التعلم والتثقيف في مجتمعنا

العربي؟

هذه تساؤلات رجل اهتمامه منذ اكثر من ثلاثين سنة بهذا اللون من الخطاب الروائي. ابتداء من عروس الملك وهي رواية شعرية تدور حول فتح طنجة على يد مولاي إسماعيل وهو أحد أجداد ملكنا الحالي وهي من تقديم المرحوم علال الفاسي وانتهاء بأبطال الحجارة التي صدرت منذ أسبوع فقط. وهي كما يدل عليها اسمها تدور حول الانتفاضة المباركة التي يخوضها أبناء فلسطين.

والذي أريد أن أؤكده هنا وبكل تواضع وانطلاقا من فوز صاحب هذا النص، فوز بإحدى رواياته بجائزة المغرب للآداب والفنون ـ رواية المعركة الكبرى التي تدور حول المعركة الاسلامية المغربية الخالدة، معركة وادي المخازن، التي كانت السد المنيع دون اقتحام دول الصليب تحت قيادة سباستيان البرتغالي وبتأييد من المهيمن البرتغالي على عرش «سان بيير» بروما. مع العلم ان هذه الرواية بالإضافة إلى ذلك هي مقررة في البرامج الادبية للتعليم الثانوي في المغرب. أقول إقتحام هذه الدول للعالم الإسلامي ابتداء من المغرب كان موضوع هذه الرواية وأحب أن أؤكد بناء على ذلك إيماني العميق بضرورة الإبقاء على هذا الجنس الأدبي، كما أؤكد انني أحس وبحكم التجربة والمشاهدة والمعاينة، بانه هناك تجاوبا بشدة ملحوظ بين هذا النوع من الادبيات.

متدخل

بالنسبة للورقة الأولى ورقة الرواية، يمكن ان يتساءل القارىء عن مفهوم الرواية القومية من الناحية النقدية، هل استطعنا حتى الآن أن تبلور مفهوما دقيقا لهذا الاصطلاح أو لهذا التعبير الاصطلاحي..

عندما تقول الورقة في بدايتها ان الرواية قد تتعارض مع وجهة نظر مؤلفها فانني افهم من هذا انها اصبحت رواية واقعية وموضوعية، ولكن جاء في الورقة كذلك عند التناول الأطروحي يكاد يكون سمة بارزة للرواية القومية.

إذن كيف نفسر هذا التناقض أو التعارض بين طغيان الجانب أو التناول الأطروحي، وبين السيرة الذاتية، مع العلم ان الكثير من الروايات هي في جوهرها عبارة عن سير ذاتية. هذا فيما يتعلق بالورقة الأولى. وهناك بطبيعة الحال أفكار أخرى تحتاج إلى حوار.

فيما يخص الورقة الثانية فهي استعملت هذه مصطلحات في الجودة والتجريب والتجديد، بالنسبة إلى القارىء يمكن ان يفهم التجريب على أساس انه قد يكون مرحلة سابقة للإبداع، فعندما يستعمل في نطاق نقدي إلى أي مدى يمكن الحديث عن التجريب داخل القصة القصيرة، أو حتى داخل الرواية كذلك بالنسبة لعلاقة القصة بالمعرفة. أشارت الورقة إلى أن القصة القصيرة من علوم مختلفة، هي علم نفس اجتماع؛

انطروبولجيا؛ تاريخ إلى آخره.

ماذا يمكن أن نقول في هذا الصدد بالتحديد عن النصوص القصصية أو السردية التي سبقت ظهور العلوم الجديدة. بمعنى آخر يخيل إليّ أن النصوص الإبداعية هي التي تعتبر مصدرا للعلوم. وتجربة فرويد مع دوستوسفكي ومع كبار الروائيين معروفة.

لذلك يمكن القول أيضا في هذا الصدد أن الرواية هي أقرب لاستيعاب العلوم المختلفة من القصة القصيرة على اعتبار انها مجرد لقطة أو تعبير عن لحظات عابرة.

فيما يتعلق بعلاقة المتلقي بالقصة القصيرة، أو مسألة التلقي. قد يبدو لي أن القارىء الأجنبي باعتباره متلقيا للأدب العربي قد يكون أقرب إلى فهم ـ مسألة القومية من الكتاب العرب، باعتباره تقريبا قارئا محايدا، بالنسبة لنا هناك مجموعة من الوسائط قد تحول بيننا وبين هذا الفهم وسائط ايديولوجية وسياسية وغير ذلك مختلفة.

في حين ان القارىء الاجنبي عندما تترجم هذه النصوص لا يختار من هذه النصوص إلا ما يعبر بكيفية دقيقة فعلا عن الملامح القومية. مثلا النصوص العربية المترجمة إلى الأدب السوفياتي أو إلى الأدب الفرنسي او إلى آداب أجنبية أخرى. إذن ينبغي في نظري أن نعيد النظر في مفهوم القومية أو نحاول ان نحدد مفهوم القومية بناء على مجموعة من الخصائص.

لاحظت وقد أكون مخطئا أن ورقة القصة القصيرة حاولت ان تعالج الموضوع في إطار اجتماعي عام، في حين ان القصة القصيرة لا تعبر في كثير من الأحيان عن التحولات الاجتماعية الكبيرة، فهي صوت الكاتب المؤلف هي صوت للمنفرد كما قال أحد النقاد. أما الذي يعبر عن التحولات الاجتماعية الكبيرة والجذرية هو الجنس الروائي.

متدخل

أشكر المجلس القومي للثقافة العربية على روعة هذا اللقاء لقلته من جهة، وحتى على المبادرات التي خلص إليها وأنوه بالمنشور الذي قرأته عن انتاج التشاركية، أعتقد ان هذا بضع ما انتهى إليه وأتمنى أن يكون له أثر على وضع الرواية العربية كمياً على الأقل.

ما أريد أن أنبه إليه هو دون إثارة من جديد لخطاب الأزمة الذي كثيراً مما طاله العديد من الأجناس والأنواع الأدبية وحتى لا أزعج المتعة التي نعيشها الآن في نشوة انتصار الروائي الكبير نجيب محفوظ وفرضه للجنس الروائي العربي على المستوى العالمي، مع ذلك أجدني مضطراً إلى الحديث عن هذه الظاهرة، أو التقاط بضع من إطاراتها، الكثير من اللقاءات العربية على سبيل المثال لقاء القصة القصيرة في مكناس، أو مطبوعات اتحاد الكتاب العرب عن واقع الرواية العربية واقع وآفاق.

وكثيراً ما أثيرت هذه القضية، ومع ذلك حتى على هذا المنبر أثيرت قبل قليل مع

الدكتور جورج طرابشي مسألة الثورة «الكوبرنيكية» التي تجسدها الرواية على الصعيد الأدبي في الانتقال من هزيمة الانساني للإلهي، أنا أتساءل إلى أي حد تحققت هذه الثورة «الكوبرنيكية» على الصعيد الغربي؟ ألا يمكن أن نشير إلى أن أزمة الرواية العربية بالذات هي عدم انتظار شكل التعبير الروائي العربي على أشكال القص والحكي السابقة عليه مثلما هزمت الرواية الواقعية الأوربية الأسطورة وقصص الفروسية؟ ألا يمكن أن نجد في الهروب إلى التراث والبحث عن منقذ لتغذية الرواية العربية شكلاً ومضموناً ـ ألا يمكن أن نجد في هذا نوع من الخلط الذي تحكم في تطور البنية الاجتماعية في لحظة ما عرف بالنهضة العربية، هذا السؤال أطرحه للنقاش وشكراً.

د. عزيز الحبابي

إن البطل سعيد عويطة الذي علمنا إذا أردنا أن نصل إلى الغاية المتوخاة أن نسرع كثيراً، فأنا أقوم بوثبات لا بتحليل ـ أظن ان من جملة الثورات الكوبرنيكية التي ذكرها الأستاذ طرابيشي يجب أن نضيف ثورة كوبرنيكية ضد النقاد لأنهم يكبحون المبدعين، يرعبونهم، يسلطون عليهم هذه المواعظ، من خرج عليها عد كافراً مريضاً. لا. بأي صفة يحكمون هذه الأحكام؟ ومن أعطاهم هذه السلطة.

فمثلاً الاستاذ محمد برادة يقول ان الرواية تجربة إلى غير ذلك ولكن تجربة ليس معناه الخروج على القواعد المعمول بها. ولماذا نخرج عن هذه القواعد؟ اذا أخرجنا عن القواعد هو أن نجدد القواعد التي نزلت بوحي مفروض علينا هذه واحدة.

ثم في نظري أن دور الناقد للائتناس، أن يعين القارىء وان يترك له الحرية بأن يكون فكرة عن المشروع الذي قرأه ويعينه على الفهم، لا أن يتصرف في وعيه ويقول له أرفض ما هو مكتوب خارج عن القواعد تلك القواعد أيضاً تتأتى لنا من الغرب فهذا استلاب جديد للحرية ليقع التجريب حقاً ويقع الاختراع ثم يقول لنا أن القارىء هو أيضاً من صنع الناقد لا يا أخي ومن صنع الناقد؟

فهذه الألوهية، هذه السلطة الغيبية التي بين يدي الناقد من أين أتته؟ هذا شيء غريب. فان يعين القراء شيء ضروري، أما أن يفرض عليهم قواعد من خرج عنها فهو مارق لا.

في الورقة ان حظ النقد أوفر من حظ الإبداع نفسه، يجب أن تكون النسبة قليلة بنسبة الإبداع الذي من أجله يكون النقد.

ثم ما هو دور الذاتية للكاتب؟ فمن قواعد مسبقة على الشهادة الفلسطينية الرائعة التي استمعنا اليها هل كانت تمكن أن يكون ذلك الرجل مؤلفاً كاتباً لا. هل فرضنا قواعد مسبقة على الكاتبة الكويتية وشهادتها الانسانية العميقة التي هزتنا هل كان ذلك ممكناً، هل لو فرض القواعد على شهادة الأخ الجزائري هل كان ممكناً أن يأتي بشهادة

صادقة من أعماقه وصرخة تصل بالإنسان إلى أعماقنا لا.

يجب أن نختار شيئاً من الحرية والعقلية والسيطرة عند الكاتب لما يتصل الانسان من قلب إلى قلوب.

في الورقة الأولى افتح قوس صغير قال الأستاذ اليابوري المثقف مع الغرب، مع أظن ـ لا مكان لها هنا، لأن السوسيولوجيون المعاصرون يعرفون المثقف أي تأثير ثقافة راقية في ثقافة سفلى، في ثقافته أي أقل انفتاحاً من الأولى، أي السيطرة الثقافية للقوي على الضعيف، كانت هناك معينة أي يكون التساوي، لكن هذا التساوي لن نصل اليه.

لهذا نريد أن نتقوى بطرقنا الخاصة لنساهم في المثقف نعطي ونأخذ، أما الآن فنحن في طور الأخذ أكثر من العطاء.

المحاضر على ضوء ما تحدث عن أطوار في الرواية أو القصة قال هناك نوع يستعمل النص بالعربية الفصحى إلا الحوار يأتي بالدارجة، أظن هذا أعجز، لماذا الحوار وحده نجعله في درجة سفلى ونترك النص أعلى، من كتب النص بالعربية لقراء يفهمونه. فليكتب لهم أيضاً الحوار بالعربية. ولماذا ندخل المرض في الفاكهة الرطبة الجميلة.

يجب أن نقول اننا مأبجدين بنسبة مئوية قليلة جداً وهذه النسبة هي التي تقرأ، فتفهم النص أو لا تفهمه فإذا فهمت النص تفهم الحوار أيضاً.

إذن العربية هي الأدب.

إننا نعتش مرحلة حاسمة اما أن نكون عرب إما أن لا نكون لا أمة توجد في الدنيا بدون لسان، ماذا يجمعني أنا بالمصري والسوري وغير هؤلاء شيء واحد، لا نظام متحد سياسياً أو جامعياً أو اقتصادياً، الذي يجمعنا جميعاً هو اللسان العربي، هذا الجامع الأوحد اذا فرطنا فيه فرطنا في ما تبقى لنا، هو الخيط الوحيد فلنسعى كما يقوم معاوية «الخيط اذا جذبه الآخر أرخيت واذا أرخى جذبته».

على أي حال يجب أن نحتفظ باللسان العربي و إلا قضينا ولا قومية ولا أي شيء هذه خرافات اذا فلنحافظ على هذه الرابطة الوحيدة وهي اللغة شكراً.

د. بشير القمري

إن هاتين الورقتين المقدمتين من طرف باحثين مغربيين ولا أقول هذا لأنني مغربي أعتقد انهما خصصا انطلاقاً من الاضطلاع الواسع ومن الميكانزمات الحقيقية للرواية العربية، ما يكفي لتطوير النقاش بصدد الرواية العربية.

وفي هذا الإطار أساهم بدوري وأتبنى الورقتين معاً، إضافة إلى طرح أسئلة بصددهما فقط.

أبدأ من سؤال أساسي يتعلق بأين تكمن هوية الرواية العربية؟ هل بتحليلها من

الخارج أم من الداخل؟ هل بمحاولة التجاوب مع التجريبات التي اتخذتها الكتابة العربية من خلال النماذج المتأخرة، وفي هذا الإطار أقترح أن تضاف إلى ورقة العمل صفة الرواية العربية المعاصرة، لأنها بالفعل قد حققت مثل هذا التحول.

في هذا الإطار أطرح سؤالا، هل الهوية مستمدة من طبيعة ما جسدته الورقتان؟ هل هي اللغة؟ هل هي السمات؟ هل هي الفضاءات؟ هل هي الموضوعات؟ هل هي تبني التاريخ.. هل هي ارتباط السيرة الذاتية الخ؟

أن العروبة هي الأفق الواسع الذي تتحرك ضمنه الرواية ضمن شروط خاصة تستوعب لحظتها الزمنية في صراعها مع الآخر وجدليتها مع الذات، بالإضافة إلى تحقيق التراكم الواسع.

في هذا الإطار أعتقد أن جائزة نوبل لم تأت من قرار وان كنا قد نخالف نجيب محفوظ، لكنها تنبع من طبيعة هذا التشكل.

إذن ليس سهلاً فيما يبدو ان نطلق صفة للعروبة على الروائي بمجرد انها مكتوبة بالعربية.. بل ان هناك نصوصاً مدسوسة ومكتوبة بالعربية وهي ضد العربية، حتى ولو كانت تحمل طروحات تتعلق بنفاد ما أشرت اليه.

السؤال الثاني يتعلق بشروط المؤسسة الأدبية.

أعتقد انه قبل الحديث عن علاقة النص بالقارىء، هل توفرت في المجتمعات العربية بمفهومها الحديث شروط المؤسسة الأدبية من منظور تكوين ما يسمى في سوسيولوجية الآداب بشروط القراءة والطبع والتوزيع والاستهلاك الخ.

هذا ويبدو أن الرواية العربية محكومة ومحاصرة ليس بالحدود المصطنعة، كما قد يدعي البعض في خطابه.

ولكن المجتمعات الحديثة العربية، لم تؤسس مجتمعات حديثة بالفعل تتوفر فيها المؤسسة الأدبية. هذا ليس مهمة المبدعين والكتاب هذا مهمة الدول لا أقول الأنظمة مهمة الوعي الذي يتحكم في هذه الدول التي لم تخلق هذا الوعي بالعالم، وبشروط الإنتاج الأدبي.

عندما تؤكد الورقتان في الندوة المقدمتان عن مفهوم الآداب. أعتقد أن مفهوم الآداب يفرض نفسه، فهناك من يتصور الآداب من وجهة نظر كلاسيكية لا تتعدى الكتابة والقراءة الساذجة هذا السؤال الثاني. السؤال الثالث يتعلق بالتجربة أعتقد أنه عندما تتناول الرواية العربية المعاصرة من خلال النماذج المتداولة تثار مسألة الارتباط بالتراث والقصص الشعبي هل هو نوع نابع من تجربة الكاتب بحد ذاته، أم هو وعي نقدي. هناك من يكتب الرواية من العرب ونعتز بحداثة الكتابة الرواية، بالوقت الذي نكتشف في نصوص عربية معينة غياب البنية القصصية، غياب السرد، غياب كل شروط الفضاء الخ.. فالسؤال المطروح أيضاً ويجب أن ننتبه إليه. هي مسألة البيكس

والميتافيكس. هناك كثير ممن يكتبون وأذكرها صراحة جمال الغيطاني الذي يكتب من منظور جاهز للتعامل مع الأساليب وهذا يمكن أن يناقش بشكل واسع أخيراً.

وأخيراً أشير إلى مسألة سريعة اثارها الأستاذ رشاد أبو شاور الذي ومع خطاباته وقلت حذاري من الخطابات الماكرة عندما هجم على البنوية، البنوية ليست إيديولوجية، أنا لست بنيوياً، المهم ويجب أن لا نرسل أحكاماً معينة، البنيوية ليست موقفاً من العالم بحجمه رؤية حداثية في تصور اشتغال الكتابة وحينما نقول البنيوية يجب أن نأخذ في الاعتبار طبيعة تشكل هذا الفكر و إضافته لأسئلة جديدة بصدد الكتابة، وحتى لا أقع بسجال أقف هنا.

وشكـراً.

متـدخل

والله أشعر بإرهاق شديد فمعذرة لم يكن التدخل في المستوى الذي كنت أوده.

بداية أشير إلى انني تعلمت الكثير من العرضين السابقين.

أريد أن أضيف إضافة بسيطة تتعلق بمدى إخضاع الشكل الروائي المعاصر الحدثي لإرادة الكاتب. بالأمس في حديث مع الروائي عبده جبير تناولت معه هذا الموضوع، وكان في أفق للبحث المؤرق عن نظرية الحكي العربي.

عبده جبير يقول عن الشكل الحكائي إن الكاتب يبني حكايته محاولاً الجمع بين الاصالة والحداثة مناقشتي له كانت ملتصقة بشكل أساسي بهذا السؤال، هل الكاتب وهو يكتب حين تندفع الكتابة تشق طريقها في الأرض الجديدة هل يعي الكاتب ماذا يفعل كل ذلك، وبالتالي هل تتشكل الكتابة وفق ارادة واعية كاملة من طرف كاتبها.

هذا سؤال أعود اذا سمحت لي رئاسة الجلسة إلى اشارة خفيفة جداً لجلسة الأمس، كانت هناك بعض الاتهامات التي آلمتني كثيراً، هناك من قال أن العين العربية مصابة بالعمى، فاتهم الروائين العرب بهذا النوع من العمى، أشير باختصار شديد إلى أن جملة من الدراسات العربية بالأمس (عبد الصمد بلكبير) باننا في المغرب كنا نعرف أكثر من 500 لون، اذن ثقافتنا التجادلية غنية جداً بمثل هذه الدراسات. أيضاً اذا رجعنا إلى قراءة متبصرة في كتب تراثنا سنعثر على لآليء نفيسة جداً، لنفتح أعيننا جيداً على تراثنا، أعتقد أن الأخ كامل الزهيري الذي قال هناك عمى عربي في قراءة الألوان أو في تواجدها لأن هناك دراسة منشورة بالفصول قرب بيته في القاهرة عنوانها جمالية اللون في القصيدة العربية لمحمد حافظ ضياء وأستاذي احمد اليابوري شاهد على انني قدمت بحثا متواضعا هو الخطاب الروائي عند ابن حسبي، فصلاً كان يحمل سمائية الألوان، في البحث عن أبي أسعد المتشائم ووصلت إلى مجموعة من نتائج متواضعة لا مجال لذكرها الآن.

أشير بالمناسبة ولا يفوتني التوثيق لهذا، إلى ان هناك دراسة قيمة جداً تحمل عنوان ألوان الملابس العربية في العهود الاسلامية د. صالح أحمد العلي، نشرت في مجلة المجمع العلمي العراقي.

بالاضافة إلى هذا الذي يتعلق بمجال المعمار الذي له علاقة بالألوان والزخرفة، هناك بحث قيم منشور ضمن منشورات المعهد الفرنسي في القاهرة سنة 1958 يحمل العنوان سر الزخرفة الإسلامية لكاتبه بشير.

وهناك مستشرق آخر لا أعرفه وانما أعرفه بما كتبه له عنوان ابصار الألوان، عيوبه ونقائصه في العلم والمجتمع ترجمة د. عمر مكاوي.

إضافة إلى هذا هناك قراءة أخرى تحمل عنوان أبصار الألوان ودلالتها عند الذوق العربي للدكتورة مجمع اللغات 1969 ثم نشرت مستقلة في بغداد سنة 69.

أرجو أن أكون قد لا أطلت فهناك مجموعة من الأوراق تحمل مثل هذه الدراسات وسأتركها لأرشيف المجلس القومي للثقافة العربية حتى يعمل على نشر مثل هذه الأبحاث بين المثقفين العرب حتى يفتحوا أعينهم لأننا لا نملك عيناً ترى أو بالتالي نفتقر بصيرة ترى.

أشير إلى غياب قد آلمني لكاتب مغربي هو عبد الفتاح كيلطو نص أدرسه شخصياً لطلبتي يحمل عنوان اللغة والهوية ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، وهو مكتوب بشكل حكائي جديد جداً ونشر بمجلة الوحدة.

الجلسة الرابعة :
الفنون التشكيلية

جلسة
الفنون التشكيلية

- الحبيب بيده
- عفيف بهنسي
- محمد شبعة
- كامل الزهيري
- شهادات ومداخلات
- أنجي أفلاطون
- مصطفى الحلاج
- محيي الدين اللباد
- علي فرزات
- بشير القمري
- خالد أبو خالد
- محمد العافية
- عبد الصمد بلكبير
- محمد الركاب
- حسن المليحي
- وجيه مطر
- الحبيب بيده

د. الحبيب بيده
وعي الهوية في الفنون التشكيلية العربية

يتحرك الإبداع التشكيلي بمختلف تعبيراته وأشكاله داخل ثقافة عربية تتميز بتجاذب هائل بين التراث والمعاصرة وبين الذات والغرب. بل إن الحركة التشكيلية من بين الممارسات الفنية والفكرية التي تواجه تحدي الغرب في كل مستوياتها. لاسيما وأنها بدأت في الظهور والنشوء من جراء اللقاء التاريخي اللامتكافىء بين المجتمع العربي والحداثة الغربية في تعبيراتها الهيمنية والاستلابية.

وبدون الدخول في متاهة الحديث عن شرعية أو عدم شرعية الصورة في الثقافة العربية ـ الاسلامية يمكن أن نشير وبشيء من الحذر، إلى أن الفنون التشكيلية العربية الحديثة والمعاصرة نسجت رموزها وصورها وأشكالها نتيجة الاحتكاك بالغرب وبمدارسه المختلفة التي زودت المبدعين العرب بالكثير من أدوات ممارستهم، حتى انتشر الفن التشكيلي العربي في كافة أرجاء الوطن العربي في أواسط هذا القرن واندمج، بشكل من الأشكال، في الحركة الثقافية العربية العامة.

ويلاحظ بعض المهتمين بحقل الفنون التشكيلية العربية أن الفنانين العرب بعدما تخطوا مرحلة الاحتكاك المباشر بالغرب، وبعدما وظفوا وجربوا مختلف التيارات والاتجاهات والمدارس، فإنهم يعيشون في هذه الفترة ما أسماه البعض بـ«المرحلة الثالثة» أي تلك المرحلة التي ينخرط فيها الفنان في الحركة الاجتماعية والفكرية والسياسية لأمته. فالتحولات الكبرى التي شهدها الوطن العربي وجدت بعض تجلياتها المباشرة أو غير المباشرة في الممارسة التشكيلية العربية، الأمر الذي أدى بأغلب المبدعين العرب إلى إعادة النظر في طبيعة عملهم والى مساءلة مقومات هويتهم وخصوصيتهم والى التفكير في القنوات الملائمة لنسج علاقات تفاعلية مع الجمهور والمتلقي.

لا شك أن هذه المسألة تطرح موضوعات كثيرة للتفكير ـ كما للمعاناة بالنسبة للفنان المبدع ـ فبالإضافة إلى نوعية الأسلوب الذي يسلكه التشكيلي في التعبير عن القيم الكبرى التي ينشدها المجتمع العربي في أفق تحرره ونهضته تبرز، دائماً وباستمرار، على مستوى الممارسة، تلك العلاقة الإشكالية بين الشرق والغرب لأن معظم الفنانين العرب وجدوا أنفسهم ـ وما زالوا ـ في مأزق فكري وفني يتعلق بنوع توظيف عناصر التراث وخزانه الرمزي الهائل وشكل استلهام التجارب المعاصرة في الممارسة التشكيلية. كل ذلك إلى جانب مشكلة التواصل مع جمهور أو مع سياق ثقافي يتميز، كما سماه البعض بنوع من «الأمية» البصرية وبغياب الحساسية الجمالية والفكرية التي تسمح للمتلقي بالارتقاء إلى مستوى التجاوب مع الأعمال التشكيلية.

واقع الممارسة التشكيلية العربية باعتباره واقعاً إشكالياً على كثير من الأصعدة حكم على المبدعين العرب بالاقتصار على القيام بأنشطة متفرقة لا تسعف هذا الفن الحديث

على الانتقال إلى حركة لها منطقها المؤسسي ومرجعيتها الثقافية وسندها المادي والاجتماعي. وبالرغم من المحاولات المتكررة لجمع شمل الفنانين التشكيليين داخل اتحادات وجمعيات أو بإقامة معارض عربية جماعية أو تنظيم ما يسمى بمعرض السنتين العربي، فان هذه الجهود لم ينتج عنها أي تكتل تشكيلي عربي يتحدى التجزئة ويستشرف آفاقاً أكثر شمولية.

لا شك أن وراء هذا الواقع اعتبارات سياسية وثقافية واضحة، ولكن اذا ما حاولنا غض الطرف عن هذه الاعتبارات التي لها دور حاسم في تنقل أو انحسار اللوحة أو الرسم العربي عبر الجغرافية العربية، فإنه يمكن القول، بأن الفنون التشكيلية العربية تعاني كذلك من مشكلة اعتراف داخل البنية الفكرية العربية، فهذه الفنون بالرغم من مرور عقود كثيرة على دخولها إلى المجال الثقافي العربي فإنها ما زالت تبحث عن شرعية فعلية تسمح لها بالانتقال والتفاعل والتداول.

موضوع الاعتراف أو الشرعية يطرح بقوة، مسألة التجذر الثقافي للممارسة التشكيلية، أي تجديد المقومات الجوهرية المكونة للهوية العربية في نشأتها وصيرورتها. سواء على مستوى الشكل أو القضايا الموظفة، لذلك يلاحظ نوع من التوتر بين ما سمي بالتأصيل والتحديث في التشكيل العربي. وهذا التوتر يبرز في كثير من الأشكال التي سلكها المبدعون العرب سواء فيما يخص الإطار أو الأدوات أو المواد أو فيما يتعلق بالخط العربي المدمج في إطار اللوحة أو مختلف المرجعيات التراثية، أو ما يمس استلهام الصناعات التقليدية والحرف الشعبية التي تختزن عمقاً إبداعياً كبيراً.

لقد اختلف الفنانون العرب كثيراً حول هذه الموضوعات سواء على صعيد مناقشاتهم أو على مستوى ممارساتهم، لدرجة أن هناك من حاول تخطي هذا التوتر بإدخال عناصر تجديدية في شكل اللوحة أو الرسم، وهناك من دعا إلى الضرورة إعادة النظر في التربة التشكيلية العربية من أجل وضع إطار نظري لفن عربي ملتزم بقضايا الأمة العربية على غرار ما هو حاصل في الأشكال التعبيرية الأخرى.

هذا التوتر بين التأصيل والتحديث أدى بعدد كبير من المبدعين العرب إلى الالتجاء إلى نوع من التوفيقية حاولت دمج عناصر الحداثة مع رموز التراث في أشكال تفاوتت قيمتها الجمالية والفكرية واختلفت درجة ارتباطها بالقضايا اليومية للمجتمع العربي بين هذا القطر أو ذاك وبين هذا الفنان أو ذاك.

إن كل حديث عن الفنون التشكيلية العربية يستدعي التساؤل عن نمط التواصل بين هذه الفنون والجمهور، الأمر الذي يفترض طرح اشكالية النقد الفني وأساليب معالجة وسائل الإعلام وتقديمها للفنون التشكيلية والمناهج المتبعة لتدريسها في المدارس والمعاهد. ان موضوعات النقد الفني ووسائل الاعلام والنظام التربوي في علاقاتها بالممارسة التشكيلية العربية تدخلنا في خضم مسألة تحديث الوعي الفني العربي. فما زالت

البنية الثقافية العربية لم تقبل إدخال النقد كإجراء فكري ضروري مواكب لكل حركة فنية كيفما كانت أشكال تعبيراتها.

وهذا التبرم من النقد، أدى بكثير من المعنيين بحركة الفنون التشكيلية العربية إلى الابتعاد عن هذا المجال والى ترك هذه الفنون بدون سند نقدي ينير بعض تجاربها وممارساتها. هذا بالإضافة إلى نوع من التقوقع الذي يعرفه كثير من الرسامين وابتعادهم عن الحركة الثقافية عامة وتجنب التفاعل مع مختلف الأجناس الفنية والأدبية.

وبدون أن ندخل في ذكر أسماء أو أن نقف عند بعض التجارب فانه يمكن القول بأن الفنون التشكيلية العربية سواء كانت رسماً أو نحتاً أو كاريكاتوراً، قطعت أشواطاً وغامرت في تجارب لابد من تقييمها ومساءلة أساسها النظري والوقوف عند عناصر الهوية أو الاختلاف فيها. لا شك أن الرسم والنحت والكاريكاتور أشكال تعبيرية تختلف من حيث أطرها وأدواتها ودرجة مناخ الحرية التي فيها يتم تداولها، غير أنه لابد من التفكير، جماعياً، في السبل الكفيلة لجعل التشكيل العربي أكثر تجذراً في الحركة الثقافية العربية وأكثر تعبيراً، بأساليبه الخاصة، عن هموم وتطلعات المجتمع العربي نحو الوحدة والنهضة والتحرر.

د. عفيف بهنسي

الحضارة والفن:

في تاريخ الحضارة، تبقى الفنون التشكيلية بتطورها وغناها الصورة الأكثر وضوحاً لتحديد هوية هذه الحضارة، والفنون التشكيلية من رسم ونقش وتصوير ونحت وعمارة هي النشاط الإنساني الذي يسد حاجتين أساسيتين تحددان رقي المجتمع، حاجة نفسية ذوقية، وحاجة جسدية وظيفية. ومنذ إن كان الإنسان القديم يعيش في المغاور قبل مئات الألوف من السنين كان يحاول تحسين شروط حياته عن طريق تزيين جدران الكهوف وسقوفها، بالصور الملونة التي تعبر عن عالمه اليومي أو تعبر عن طموحاته في ذلك الوقت، وهي طموحات أمنية تهدف إلى تحقيق تفوقه على الكائنات الأخرى الخطيرة على حياته.

وحضارة لاسكو هي حضارة فنية محضة ولسنا نعرف إلى جانب الفن وجه الحضارة في العصور اللاحقة، عصر الفخار والمعدن وأصبحت الصورة وسيلة نقل الأفكار والخواطر ووسيلة التسجيل والذكرى وشاعت الكتابة الهيروغليفية قبل أن تظهر الكتابة الرمزية، الفنية بعد ذاتها، ثم الكتابة الأبجدية.

الحضارة العربية والهوية القومية:

ومن حسن حظنا نحن العرب أن تاريخ الحضارة الإنسانية قد ظهر لأول مرة في العالم ونما وتطور على أرضنا الواسعة، وأننا نحن الذين صنعنا هذه الحضارة التي أخذت بالنمو والتطور عبر تحولات كثيرة تركت آثارها واضحة على أرضنا، ولقد حملت هذه الآثار خصائص متميزة موحدة عبر التاريخ حددت معالم الهوية القومية من خلال اللغة والفن والعمارة والعقيدة. واللغة العربية هي المقياس الأول لهذه الهوية القومية، لقد ظهرت اللغة لأول مرة مع ظهور التاريخ، وأن لغة الاكاديين والعموريين والآيبلائيين كانت الأقدم وهي أصل اللغة العربية التي ما زالت حية على الرغم من سيطرة اللهجات المحلية.

أما العمارة والفن الذي نراه من خلال الحفريات في بلاد الرافدين وسورية في الألف الثالث قبل الميلاد فلقد بقي نفسه في القرون التالية حتى في عهود السيطرة الرومانية والبيزنطية ثم توضحت شخصيته المستقلة بعد الفتح الإسلامي.

واستمرت العقيدة التوحيدية التي ظهرت في أور وفي بابل وفي ماري وفي العمارنة ووصلت ذروتها في الدين الإسلامي..

الذاتية الثقافية:

الهوية القومية هي التي تحدد الذاتية الثقافية، و إذاكان من الصعب التحكم في بناء الهوية القومية لأنها تتحقق بفعل العوامل المتراكمة والمتنوعة التي تتحدد في مجموعة بشرية ذات خصائص تاريخية وجغرافية و إنسانية مشتركة. والانتماء القومي لهذه المجموعة يذكي ويغني الهوية، ولكنه لا يتحكم في تحديد خصائصها التي تتجلى بمجموعة الأفعال التي تقوم بها أمة من الأمم.

على ان الذاتية الثقافية هي مرتسم الهوية القومية على النشاط الثقافي أو الحضاري المتفاعل مع التاريخ. وهذه الذاتية هي الأنا الثقافي، بالنسبة لكل فرد حي، وهي تعيش وتتطور في ذاته محددة حجم الفعالية الثقافية الأصلية التي يبذلها كل فرد ضمن إطار الهوية القومية.

الانتماء القومي والفن[1]:

عند الحديث عن الذاتية الثقافية في الفن التشكيلي فإن ذلك يعني الحديث عن الفعالية الفنية المنتمية.

والانتماء هنا هو الانتماء القومي، ولكن هناك من سعى إلى انتماء ديني في الفن، أو انتماء سياسي ولكننا نعتقد أن الفن ذا الانتماء القومي هو الفن الحضاري المستمر، ذلك لأن القومية هي الحضارة كما ذكرنا أما الانتماءات الأخرى فهي انتماءات منتهية،

بمعنى ان حدودها تقف عند أول عمل يتحقق فيه الانتماء النسبي، ثم تأتي الأعمال الأخرى تكراراً ونقلاً.

تحديد الهوية القومية[2]:

على أن تحديد الهوية القومية ليس من الأمور السهلة، اذ ان ذلك يقتضي دراسة دقيقة ومتعمقة للتراث الفني والفكري. ثم العمل على تحديد خصائص هذا التراث والتوسع في تنظير هذه الخصائص. ولا نعتقد أننا خطونا خطوات واسعة في هذا المجال، ذلك أن مفهوم التراث ما زال يكتنفه الغموض، فلقد حاول السلفيون استغلاله وحصره في أمور الفقه وعلم الكلام، وما زال موضوع ريبة المستقبليين والتقدميين الذين يخلطون بين التراث والماضي[3].

و إذا كان الأمر كذلك فإن بناء الذاتية الثقافية المعاصرة أمر صعب جداً، وهذا ما نعنيه عندما نتحدث عن التعثر في عملية ربط الفنون والآداب المعاصرة بالهوية القومية.

التبعية الثقافية والتحرر:

لقد استيقظ العرب في هذا القرن وأمام أعينهم منجزات حضارية غربية هائلة، وكان عليهم أن يتعاملوا معها بأي شكل وكان انفتاحهم الثقافي أول طريق في نهضتهم، ولكنه كان انفتاحاً استسلامياً تمثل في مواقف بعض المفكرين وعلى رأسهم طه حسين وسلامة موسى.

وعندما تحقق التحرر السياسي وانقشعت غيوم الاحتلال والانتداب عن الدول العربية، ظهرت تيارات جزئية تنادي بضرورة الانتماء إلى الهوية العربية في الثقافة وفي الحياة، بل ظهرت أحزاب وحركات سياسية قومية تنادي بالوحدة القومية التي تعتمد على الوحدة الثقافية التاريخية التابعة والمستمرة، باستمرار اللغة العربية وكتاب الله الكريم.

ومع أن الفن التشكيلي هو لغة مصورة، فلقد اعتوره كثير من الدخيل حتى انفصل عن جذوره المعروفة في الحضارة العربية، واستمر كذلك ضمن مبررات الحداثة أو مبررات المعاصرة.

بين الحداثة والمعاصرة:

لقد تحدثنا كثيراً عن الفرق بين الحداثة والمعاصرة وأوضحنا أن الحداثة في الفن تقابل عراقته وقدمه، ولكل قديم حديث حتماً ما لم يمت هذا القديم، ولكن المعاصرة إنما تتحقق بتفاعل حداثة ما مع حداثة أخرى. وما تم على الأرض العربية في مجال الفن أن الحداثة لم تكن حداثة فننا القديم العريق، بل حداثة الفن الغربي، التي تجلت في

المدارس المعروفة الكلاسيكية المحدثة والرومانتية والانطباعية والوحشية والسريالية والتجريدية، ولم يكن مع هذا الانحراف ممكناً أن نتحدث عن الهوية القومية أو نتحدث عن المعاصرة، قبل أن يتحقق الاستقلال الثقافي الذي كان قد تمكن منا بفعل السياسات الاستعمارية وبفعل الانتماءات الثقافية الغربية، التي مارسها المثقفون العرب المأخوذون بهوس التمغرب.

فلسفة الثقافة العربية

عندما تأسست المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم كان الهمّ الأساسي الذي يشغلها هو تحقيق الاستقلال الثقافي و إيضاح الهوية القومية، ولقد توجت جهدها هذا في السِّفر الرائع الذي أصدرته عام 1985 تحت عنوان (الخطة الشاملة للثقافة العربية) ولم تقتصر منظمة اليونسكو في دعم الهويات القومية والذاتيات الثقافية التي كانت المحور الأساسي لفعالياتها في مجال التراث والفن.

ولكن المشكلة تزداد صعوبة عندما لا تكون فلسفة الحضارة العربية وتاريخها مادة أساسية للثقافة المعاصرة. وعندما لا تكون نظريات الفن ومبادئه منبثقة عن مفهوم قومي واضح المعالم. فالفنان لم يكن يعرف تراثه الفني إلا من خلال الكتب والصور المطبوعة في الغرب ولم يكن يتعرف على جماليته الفنية إلا من خلال فلسفة الفن الغربي ولذلك فإنه كان مشدوداً إلى التبعية منذ اللحظات الأولى التي أراد فيها أن يزيد من ثقافته الفنية القومية.

وكان علينا أن نعمل حثيثاً في فصم هذه التبعية بإغناء المكتبة العربية بالكتب والمراجع الأساسية التي تحتاج إلى رفد مستمر[5].

اتجاهات عربية في الفن:

على أن يقظة الفنان التشكيلي الأولى كانت سابقة لجميع المعطيات المساعدة لتقويم اتجاهه، وتسهيل ممارسته لذاتيته الثقافية، ولتحديث فنه تحديثاً مرتبطاً بالهوية الثقافية القومية.

لذلك فإن الاتجاهات الأولى كانت مشوبة بضعف الرؤية على صفاء النية ومشوبة بالتوفيق بين الدخيل والأصيل على الرغم من الإيمان بضرورة التحرير الثقافي و إثبات الذات المستقلة. فظهرت اتجاهات بعضها بقيم انتماءه على أساس تبني الفن التقليدي كالمنمنمات[6].

وبعضها كان يعتقد أن التقاليد الشعبية وسيلة سلمية لتأهيل الفن[7]. وثمة اتجاهات ترى أن الخط العربي الذي يعتبر شكلاً إبداعياً فنياً ولا شك هو الموئل الوحيد للفنان الحديث يستطيع من خلاله أن يحقق ذاتيته الأصلية وحداثته[8].

ونحن لا نشك أن هذه المحاولات قد سارت باتجاه آخر ولكن لابد أن ننظر اليها من خلال مفهوم الفن العربي أي الجمالية العربية.

الشكل والمضمون:

الفن شكل ومضمون، والشكل هو صيغة التعبير، والمضمون هو الموقف. ولن يكون المضمون القومي محل خلاف في ضرورة كونه ملتزماً، ولا يمكن أن نتحدث في الفن بصيغة عربية كما نكتب اللغة العربية بالحرف العربي. فالمضمون هو اللغة والشكل هو الحرف أو الكتابة العربية وهما متلازمان. ونسمي الاصالة في المضمون التزاماً عربياً كما نسمي الاصالة في الشكل فناً عربياً.

و إذا كان الواقع العربي والطموحات العربية هي التي تحدد أبعاد المضمون الفني، فإن الذاتية الثقافية في بعدها القومي هي التي تحدد أبعاد الشكل الفني، وتلازم الشكل والمضمون يعني تلازم الاصالة والحداثة ويعني مستقبلية الفن و إبداعيته.

فالدعوة إلى الاصالة فقط قد تؤدي إلى تقليد التراث وتكراره، وفي ذلك جمود الفن وزواله، والدعوة إلى المضمون فقط يؤدي إلى إخراج العمل الفني عن معناه لكي يصبح وسيلة فكرية أو سياسية أو دينية أو يؤدي إلى جعل أبواب الفنون الأخرى مفتوحة لكي نستعير أياً منها في التعبير عن المضمون الذي لن يحتفظ بقوميته.

إن مسألة الانتماء القومي في الفن تقوم على المشاركة الفعالة في صنع الواقع العربي وتحقيق الطموحات القومية. كما تقوم وبقوة على التمسك بالشخصية الثقافية والقومية التي تعتمد على دراسة ووعي و إبداع.

الإبـداع الفـني:

إن عملية التلازم التي تحدثنا عنها بين الأصالة والحداثة، لا تتحقق إلا بفعل الإبداع، والإبداع هو ماهية الفن، وما تعبير الحداثة إلا مرادف لتعبير الإبداع. ونحن نعترف أن مفهوم الإبداع في هذا العصر أخذ شكلاً انفجارياً نظراً لتجاوز الأبعاد المستحيلة في مجال السرعة والحجم والطاقة[9].

شروط الفنان العربي:

الفنان التشكيلي العربي ونؤكد على إدخال المعمار في هذا التعبير أمام امتحان صعب، إذ عليه أن يكون **أصيلاً** وأن يكون محدثاً **مبدعاً** وأن يكون **معاصراً**، أن يكون **فاعلاً** في واقعه القومي هادفاً واعياً لذاتيته الثقافية مؤمناً **بهويته** القومية، مساهماً في توضيح معالم تراثه وفي تنظير فكره القومي وثقافته الفنية..

دور الفن التشكيلي

إن الدور الذي يلعبه الفن التشكيلي في تحقيق النهضة الحضارية القومية، هو دور فعال فالفن ليس مجانياً، بل أن مردوده الواضح والمستتر في بناء الإنسان المعاصر وفي تحقيق الثقافة المعاصرة أي المتعاملة مع العصر يقتضي إقحامه في جميع مناحي الحياة التي نعيشها.

لقد كان الفن التشكيلي العربي متمثلاً في جميع الأشياء الاستعمالية: في قبضة السيف والخوذة وفي الجرة والصحن والكأس وفي البساط والبلاط والبركة ولم يكن متمثلاً فقط بالمنمنمات والترقينات الإيضاحية في الكتب، وبذلك لم يكن مجانياً البتة، ومع أن القيمة الوظيفية تتحقق من الأشياء بأبسط أشكالها البدائية، فإن الفن كان مقصوداً بذاته ولم تكن هذه الأشياء إلا محله ومقامه، وهكذا فإن الفن التشكيلي العربي الحديث يجب أن يقتصر على اللوحة التي استوردت مع أشكال التأثيث الغريب. بل لا بد من البحث عن مجالات أخرى يستقر عليها عملنا الفني الإبداعي. فنكون بذلك أكثر انسجاماً مع تقاليد فننا، كما نستطيع إغناء حياتنا ووسائلنا المدنية بفن أصيل يضفي طابع الاصالة على المحيط الذي نعيش فيه[10].

بين الفن التشكيلي والفن الإبداعي

لقد انتهى عهد التميز النظري بين الفن التشكيلي والتطبيقي وأصبحت هذه الفنون جميعاً إبداعية تحتاج إلى موهبة وبراعة. ولكن مقياس هذه الفنون جميعها هو الإنسان العربي، بمعنى أن تكون قد صنعت منه ولأجله.

فالعمارة التي نعيش فيها اليوم ليست من صنعنا وهي ليست من أجلنا وكذلك اللوحة المستوحاة من أنفر ومن سلفادور دالي، فلقد صنعت من أجل ظروف محددة وحالات غريبة.

المقياس الانساني في الفن

مقياس العمارة العربية التقليدية، هو الإنسان ولم يكن هو المسطرة والفرجال، وما يرسمه القلم في غرفة المهندس كما يتم اليوم وكذلك فإن العمارة كانت العالم الأصغر الذي يضمن لساكنه الأمن والراحة والمتعة[11].

وكان الفن التشكيلي الرقش العربي أو حتى الفن التشبيهي المتمثل في الترقينات من أجل متعة الإنسان وزيادة ثقافته و إذكاء خياله.

وليس من فن لفن فقط، بل ان الفن للإنسان أولاً وأخيراً، وهكذا كان الفن العربي التقليدي هذا ما يجب أن يستمر عليه الفن العربي الحديث لكي يكون فناً أصيلاً.

المنطلقات والأهداف:

هكذا يتضح لنا ماذا يعني ربط الفن التشكيلي بالهوية القومية. انها عملية ثقافية قومية نجمل منطلقاتها وأهدافها بالنقاط التالية:

1 ـ التحرير من التأثير الفني الوافد، ولا تتم معاصرة الفنون العالمية قبل عملية التحرر.

2 ـ توضيح معالم الهوية القومية عن طريق توسيع البحث وتعميقه في مجال التراث المشتت وغير المدروس.

3 ـ التوسع في بناء النظرية الثقافية العربية بعد أن وضعت مبادئها في (الخطة الشاملة للثقافة العربية).

4 ـ مقارنة التراث مع غيره من التراث المعاصر له، لإيضاح دوره وشخصيته.

5 ـ تقوية الذاتية الثقافية عن طريق نشر الثقافة التراثية وتعميمها.

6 ـ تقوية الذات القومية عن طريق إيضاح الدور الحضاري للعرب وأثره في بناء الحضارات الأخرى.

7 ـ التمييز بين الدخيل والأصيل في فننا المعاصر.

8 ـ إيضاح المحاولات التأصيلية وتقويمها.

9 ـ العودة إلى العمارة العربية وتطويرها.

10 ـ إعادة تقييم الرقش والخط العربي كعنصرين إبداعيين أصيلين.

الأهداف:

1 ـ الإسهام في بناء الإنسان العربي

2 ـ تحقيق الحداثة التي تعتبر استمراراً للعراقة كما تعتبر بحد ذاتها تراثاً للمستقبل.

3 ـ تحديد الملامح العربية في العصر الحديث بما يساعد على تحقيق الوحدة العربية.

4 ـ إغناء الحياة اليومية بعناصر الفن الأصيل.

5 ـ المقدرة على مجابهة التيارات الفنية المريضة أو المسمومة.

6 ـ تحقيق المعاصرة بمعنى مجاراة العصر وتبادل المستحدثات بتوازن ودونما طغيان أو استلاب.

محاولات تأصيل الفن الحديث

سار الفنان العربي الحديث بإتجاه تأصيل الفن في محاور ثلاثة:

1 ـ المحور الشعبي

2 ـ المحور الكتابي

3 ـ محور المنمنمات.

الاتجاهات الشعبية في الفن الحديث:

لقد فطن الفنانون الحديثون لأهمية البديهة في الفن واستطاعوا إقامة اتجاهات أكثر اصالة من الاتجاهات العالمية المشهورة ذاتها. وحافظت هذه الاتجاهات على شخصية منشئها وعبرت عن رؤية وموقف متميزين على الرغم من سريان هذه الاتجاهات في أعمال بعض الناشئين. والواقع أن هذه الاتجاهات «البديهية» هي استمرار لتقليد فني عريق نرى جذوره في الفن السوري القديم، وتشهد عليه آثار تل حلف (الألف الرابع ق.م) وأثار الفن الأموري والفنون السورية الكلاسيكية في تدمر وفاميا وشبهها والفنون المسيحية ثم في الفن الإسلامي على اختلاف مدارسه.

فالشواهد النحتية أو التصويرية التي عثر عليها في أرسلان طاش أو في عين دارا أو في دورا أوروبوس أو في مريمين أو التي بدت كنائس افاميا أو في قصور الأمويين هذه الشواهد تعطي الدليل على ان (البديهة) كانت المميز القومي للفن في هذه المنطقة.

واستمر هذا المنطلق سائداً في القرون الأخيرة مما نراه واضحاً على خشبيات البيوت وفي الألواح الزجاجية المصورة التي كان آخر من اشتهر بتصويرها أبو صبحي التيناوي (1893–1973) على أن ما يقدمه الفنانون العرب المعاصرون من أعمال (بديهية) قد ينزلق نحو التنميط أي التقيد بتحويرات ثابتة تفرض على الأشياء حسب نمط يقرره الفنان عقلياً. وسواء أكان هذا النمط مستمداً من تقاليد راسخة أو من قواعد جميلة موروثة، فإن هذا العمل ينفي البديهة ويزيف الاصالة. إن أزمة الفن الحديث تكمن في انحراف الفنان نحو النمطية. وعلى الفنان العربي لكي يستمر أصيلاً في فنه وقادراً على تثبيت الهوية العربية للفن الحديث، أن يتجنب النمطية وأن يحافظ على موقفه المبتده الجريء.

الفن الكتابي في الفن الحديث

إن الفنانين الكتابيين أو الطغرائيين لا تربطهم مدرسة أو نظرية، بل انه لم ينعقد بينهم لقاء جامع، ما عدا لقاء جماعة البعد الواحد في العراق. ولكن ما يربط بين هؤلاء هو إيمانهم بأن الحرف العربي، منفصلاً كان أم كلمة، كان صيغة فنية ذات أهمية أو ذات قدسية، وتطور فن الكتابة مع تطور فن الرقش العربي، ولكن الفنان الحديث، وقد وجد نفسه يتمتع بحقوق لا حد لها في التمثيل والتعبير والإبداع. اتجه نحو الكلمة العربية فوجدها شديدة الطواعية لتشكيل صيغ لا حد لتنوعها.

وقد يكون أحمد شرقاوي (المغرب) قمة في استعمال الصيغ الشعبية المجردة والاحراف المردة ولكن سامي برهان (سورية) كان منذ عام 1958 أول من قام باستعمال الكلمة العربية كحد لتكوينات تشمل هيئات التشبيهية، ويستفيد يوسف سيدا (مصر) من الكتابة العربية الكاملة في تكوين لوحاته، شأنه في ذلك شأن سامي برهان في مرحلته

الأخيرة. على أن وجيه نحلة (لبنان) يتخطى الارتباط المسبق بالمفهوم التجريدي لكي يستفيد من الكلمة والرقش والتقنية الحديثة في موضوعاته. ويمزج ضياء العزاوي (العراق) بين الصورة المتأثرة بالفن الرافدي أو الفن الشعبي ويضعها في تكوين مؤطر بشرائط من الألوان أو الأحرف أو الكلمات.

ويعطي عيد يعقوبي (سورية) حظاً في مساحاته الخلفية للكلمة العربية، أما ناجي عبيد (سورية) فإنه يعود إلى تقاليد فن التصوير الشعبي ويربط أحمد عبد العال (السودان) الكلمة والحرف بالصورة. ويفرض رافع الناصري (العراق) على الفن التجريدي الغربي صيغاً كاملة واضحة من العبارات والجمل، على نقيض علي عباني (ليبيا) الذي يوزع هذه الجمل في مساحاته، توازيها مساحات أخرى من الألوان أو الرقش المجرد. ويقلب عبد القادر أرناؤوط (سورية) الكتابة إلى رقش، بينما تصبح عند محمد حميدي (المغرب) رموزاً صوفية هندسية وهي كذلك عند شاكر حسن آل سعيد (العراق) ولكنها عفوية وليست هندسية، ويحاول جميل حمدوي (العراق) أن يخلق للحرف بعداً ثالثاً وظلاً، وتبدو الأحرف لديه متواضعة أو متداخلة بأبعادها المختلفة. وينتقل محمود حماد (سورية) من الكلمة الواضحة عند كثير من الكتابيين إلى الكلمة اللغز أو الطلسم، حيث تصبح صيغة جذابة في لوحة تجريدية تكونت بحصافة وذهنية واعية. بينما نرى حامد ندا (مصر) وقد أصبحت الكلمة أو الحرف صيغة شعبية وبدائية في لوحة تحمل هذه السمة. وينسج تركي محمود بك (سورية) بساطاً شعبياً من العبارات الكاملة التي تكون موضوعاً. أما حامد عبد الله (مصر) فلقد رسم بالكلمة أو بالحرف اشكالاً مألوفة ولكنها بقيت رمزية. ويحاول محمد بن خده (الجزائر) الإفادة من عالم بول كلي فيستعمل الكلمة العربية بأسلوب تجريدي.

لقد تعدد الفنانون الكتابيون، أو الذين استعملوا الكلمة لتجربة من تجاربهم الابداعية نذكر منهم: حمدي خميس وصلاح كامل (مصر) يوسف أحمد (قطر) وأحمد سعيد عمر وسالم جميعي (الكويت) والأخيران سعيا إلى الكتابة ضمن مناخ شعبي، وفي لبنان رفيق شرف وعادل الصغير ولوريس غريب وسعيد عقل، وفي فلسطين توفيق عبد العال وسلوى روضة، وفي المغرب محمد سرغيني، ومحمد حميدي ولطيفة التيجاني وفي العراق تركي علوان وغازي السعودي. ومن النحاتين لا بد أن نذكر الفنانين الكبيرين جمال السجيني (مصر) ومحمد غني حكمت (العراق) الأول بأعماله النحاسية البارزة والثاني بتكويناته المجسدة الكتابية. ويمتاز هذا الاتجاه الكتابي في السودان بالجدية على يد فنانين رائدين هما محمد شبرين و إبراهيم الصلحي اللذين درسا الفن في الخرطوم، وقد مضى ابراهيم الصلحي إلى لندن لكي يدرس في مدرسة سلايد واشتهر بأسلوبه الكتابي المتأصل وعرف في الأقطار العربية بهذا الأسلوب.

المنمنمات والفن الحديث:

لقد استهوى هذا النوع من التصوير المحوَّر البسيط الفنانين منذ الخمسينات، وكان يحدوهم في ذلك الخطوات الجريئة التي قدمتها مدارس الفن الحديث. ولكن حركة التعريب والتأصيل التي ظهرت مؤخراً في البلاد العربية دفعت بعض الفنانين المصورين إلى استيحاء أسلوبهم الجديد من فن الترقين أو فن المنمنمات. واشتهرت فارس بهذا النوع من الفن المنمنم وكانت بهذا قمة، كما حفلت ترجمات العرب بالمرقنات التي تحدثنا عن نموذجها الأشهر عند الواسطي. ولا بد من أن نشيد بأهمية المنمنمات في تاريخ الفن الإسلامي في إيران وفي تركيا، فلقد عبر عن روعة المضمون الروحي الذي أخذه الإيرانيون عن الإسلام. ومع ان كلا الفنين هو للزاوية الأدبية أقرب منه للرمز والزخرفة، فان المنمنمة تعتبر قمة تطور فن الترقين الذي انتقل من بغداد إلى ايران في أوج ازدهارها، ولقد ظهر من الفنانين المعاصرين من استمد أصالته من أحد هذين الفنين المنمنمات أو الترقين. ويقف محمد راسم (الجزائر) في قمة الفنانين الذين مارسوا فن المنمنمات، بل كان أول المبشرين بعودته بأسلوبه الرصين المتقن الذي يتجاوز فيه أعمال بعض الرقاشين والرسامين العرب والفرس في الماضي، وكان راسم متأثراً بالمناخ الفني الذي عاشه مع آبائه من الرسامين حيث أخذ اسم الرسام عنهم، ولكنه بزهم ولا شك ووصل بهذا الفن إلى قمته. انه بفكره التحليلي البصري و إحساسه المرهف قد استطاع أن ينقل في كل عمل من أعماله الفنية جوا من الأجواء التي كانت غنية بزخرفة صرفة، ولكنها تنتمي إلى الوسط الاجتماعي السائد في ذلك العهد ولقد بقي محمد راسم وفياً أميناً للتقاليد الفنية المتجددة ويرجع إليه الفضل في إغناء المواضيع القديمة في المنمنمات أو الرقش أو الكتابة بعناصر وخيالات حديثة تنسجم مع مفهوم العصر. كما استطاع بأبحاثه الجديدة أن ينفخ في المواضيع القديمة روحاً جديدة تكشف عن مدى تعلقه بأصوله وعصره.

أسهم محمد راسم في تكوين جيل من الفنانين الذين تابعوا أسلوبه في المنمنمات الحديثة وفن الترقين، نذكر منهم محمد تمام ومحمد غانم اللذان انتقلا بهذا الفن خطوة أوسع نحو الواقع اليومي. فلقد اتجه تمام نحو البحث عن أعمال القدماء والاستيحاء منها وبعث قيمتها ضمن إطار الظروف المعاصرة.

ويعتبر سعيد تحسين (سورية) وهو من رواد الفن أيضاً، من أبرز من تفهم روعة فن الترقين والمنمنمات، فمزج بينهما في أسلوب دقيق مبسط عبر فيه عن واقع الحياة والتقاليد في الشام. على أن ممدوح قشلان (سورية) يقف خارج تقاليد الفن الإسلامي مأخوذاً بالمساحات الهندسية التي أخذها عن التكعيبية لكي يبني بها مواضيع شعبية صرفة. وعلى نقيض ذلك مصطفى يحي (سورية) الذي يحتفظ بمفهوم الترقين ولكنه يستعير مواضيع شعبية من إيطاليا أو إسبانيا ويضفي عليها ألواناً وحشية.

ومما لا شك فيه أن نعيم إسماعيل (سورية) يبقى من أقوى الفنانين المعاصرين الذين

نقلوا ملامح تصوير المنمنمات والمرقنات إلى أقصى مراحل التجديد والتحديث. أما جلال عبد الله (تونس) فلقد أعاد تقاليد الفن الإسلامي العربي بل والفارسي وأضاف إليه رونقاً جعله في مستوى عمالقة التصوير العربي الحديث. ولعل الزبير التركي (تونس) من أقوى المجددين وأجرأهم، لقد اتصل بوقت واحد بالواقع اليومي في تونس بالتقاليد وعبر عن ذلك بطريقة ترقينية مبتكرة تكشف عن ثقافة حديثة واسعة ولكن لا يفقد مفهوم الترقين، الذي يذكرنا بقوة بمدرسة بغداد ولكن برؤية مغربية واضحة.

وسعاد العطار (العراق) على اتجاهها السريالي تبدو واعية تماماً لحدود فن المنمنمات ولكنها تنظر إليه بعين تحليلية فتكشف عن أسراره بمهارة ضمن حدود تقنيات جديدة.

أما إبراهيم الصلحي (السودان) فهو لم يطلع على تراث ترقيني واسع، ولكن بصيرته تبقى مفعمة بمفاهيم هذا الفن العريق.

وتحاول جاذبية سري (مصر) ان تلتصق باستمرار بفن الترقين ولكنها تحاول التأكيد على نزعة بدائية تبدو مقصودة. وينحاز هنري زغيب (لبنان) نحو فن المنمنمات بوضوح ولكنه يتعمد التعبير عن مواضيع معاصرة جداً. أما محمد بن علال (المغرب) فإنه يبقى أميناً لمفهوم التصوير الإسلامي.

الهوامش:

1 ـ كتابنا الفن والقومية: طبع وزارة الثقافة، دمشق 1965.
2 ـ كتابنا الفن والثورة: طبع بغداد 1973.
2 ـ الثورة الثقافة العربية: طبع طرابلس ليبيا ـ المنشأة العربية 1986.
3 ـ بين الحداثة والمعاصرة / مجلة الوحدة ـ الرباط عدد يونيو 1988.
4 ـ الخطة الشاملة للثقافة العربية / الصادر عن المنظمة العربية والثقافة والعلوم وانظر الأبحاث التي تتعلق بالاصالة والمعاصرة التي ألقيت في المؤتمر الأول لاتحاد الفنانين التشكيليين العرب في بغداد 1973 بإشراف المنظمة العربية.
5 ـ من مؤلفاتنا عدا المذكور، معجم مصطلحات الفنون ثلاثي اللغات الطبعة الأولى مجمع اللغة العربية دمشق 1971 الطبعة الثانية ـ بيروت 1982.
ـ فلسفة الفن عند التوحيدي: طبع دمشق ـ دار الفكر 1987.
ـ الفن والاستشراق / طبع بيروت ـ دار الرائد العربي 1982.
ـ الفن الحديث في البلاد العربية / طبع منظمة اليونسكو باريس تونس دار الجنوب 1980.
ـ الفن الإسلامي / طبع دمشق / وزارة الثقافة 1966.
ـ الخط العربي / طبع دمشق ـ دار الفكر 1984.
ـ جمالية الفن العربي / طبع الكويت 1979.
6 ـ أنظر الملحق 1.
7 ـ أنظر الملحق 2.
8 ـ أنظر الملحق 3.
9 ـ الثورة والفن / طبع بغداد 1973.
10 ـ تحدث كثير من الكتاب عن وحدة مفهوم الفن التشكيلي والتطبيقي مثل هربرت ريد، كما ظهرت نزعات فنية موحدة مثل مدرسة الباوهاوس ـ في فايمر ـ ألمانيا.
11 ـ فلسفة العمارة العربية: تحت الطبع.

الفنون التشكيلية والهوية القومية

- الحضارة والفن
- الحضارة العربية والهوية القومية
- الذاتية الثقافية
- الانتماء القومي والفن
- تحديد الهوية القومية
- التبعية الثقافية والتحرر
- بين الحداثة والمعاصرة
- فلسفة الثقافة العربية
- اتجاهات عربية في الفن
- الشكل والمضمون
- الإبداع الفني
- شروط الفنان العربي
- دور الفن التشكيلي
- بين الفن التشكيلي والفن الإبداعي
- المقياس الإنساني في الفن
- المنطلقات والأهداف
- محاولات تأصيل الفن الحديث

1 ـ دراسة عن الفنانين العرب الذين استمدوا فنهم من التقاليد الشعبية.

2 ـ دراسة عن الفنانين الكتابيين.

3 ـ المنمنمات والفن الحديث.

د. محمد شبعة

إخواني أخواتي أصدقائي:

أود أولاً أن أشكر المجلس القومي للثقافة العربية على هذه المبادرة الطيبة التي سمحت في ربط صلة وجمع مجموعة مهمة من المبدعين العرب في أغادير الجميلة. لتبادل الرأي والتجربة حول موضوع ندوتنا.

فيما يخص تدخلي سأحاول أن أنطلق من ورقة العمل أولاً في ما يخص مسألة الفنون التشكيلية والهوية العربية ـ وسأتعرض أيضاً إلى موضوع ربما قد أقفل لأسباب نعرفها جميعاً وهو مسألة فنون الحرف الشعبية التي نسميها في المغرب الصناعات التقليدية، لأنه هناك ورقة في الكتيب تتعلق بالفنون الشعبية والوحدة ـ ولكنها لم تتعرض إلى هذا الجانب من النشاط الشعبي في الوطن العربي بالرغم أننا نعرف جيداً أن هذا نوعا من التعبير القومي، المهم جداً، ويلعب يومياً دوراً قويا جداً على الخصوص فيما يتعلق بمسألة التوحيد أو الوحدة.

كذلك سأتعرض باختصار إلى مسألة المعمار على مستوى الوطن العربي، انطلاقاً من بعض التجارب العربية.

ورد في الورقة التي هيأت من طرف اللجنة: «يتحرك الإبداع التشكيلي بمختلف تعبيراته وأشكاله داخل ثقافة عربية تتميز بتجاذب هائل بين التراث والمعاصرة وبين الذات والغرب، بل ان الحركة التشكيلية من بين الممارسات الفنية والفكرية التي تواجه تحدي الغرب في كل مستوياتها لا سيما وأنها بدأت في الظهور والنشوء من جراء اللقاء التاريخي اللامتكافىء بين المجتمع العربي والحداثة الغربية في تعبيراتها الهيمنية والاستلابية».

طبعاً هذا الجانب نلاحظه حتى في الميادين التعبيرية الأخرى ولكن أظن أن العنصر المؤثر فيما يخص هذا الطرح، فيما يخص الفنون التشكيلية وهو أننا غالباً ما نتعرض لهذه النقطة أو لهذا المجال مع إلغاء التقاليد أو النشاط الشكلي الأصلي، بمعنى أننا فقط نتعرض إلى ظهور هذه الظاهرة، ظاهرة اللوحة في الوطن العربي، كنضال جديد للتعبير. أخذ الفنانون العرب على عاتقهم طبعاً بحكم اتصالهم بالغرب ـ وبحكم تكونهم في مدارس ـ انطلقت غالباً من منطلقات أكاديمية غربية، فهذا شيء طبيعي، لكن تصبح المسألة خطيرة في حسنا، عندما نقول هذا شيء غربي وليس أن التشكيل الغربي وجد قبل أن تجد اللوحة في الوطن العربي.

طبعاً نحن في حاجة في كل ما يتعلق الأمر بالحديث حول مسألة الفنون التشكيلية في الوطن العربي ـ يجب علينا أن نقوم بهذا الربط، وإلا تصبح المسألة مأساوية. مع العلم أنه فيما يخص العلاقة بالغرب، وفيما يخص التشكيليين العرب، هي علاقة بالرغم من

الاستلابات التي نعرفها والتي توجد كذلك في ميادين أخرى، هي علاقة نحن كنا في حاجة إليها، فقط.

أمعهد التشكيليين العرب أن يطوروا ويعمقوا ثقافتهم التشكيلية والفنية لكي يعيدوا الربط ما بين ما تعلمها عن طريق الغرب وعن طريق المدارس، وأن يضعوا ويربطوا ما بين هذا النظام الجديد وهو نظام المرحلة التي لم يكن موجوداً في التقاليد العربية والإسلامية. اللوحة في مفهومها النهضوي الأوربي، يعني اللوحة نافذة مفتوحة على الخارج، وبالتالي نحن أخذنا نظاماً جديداً للتعبير. وأصبحنا الآن نتصرف فيه بالرغم من بعض ظواهر الاستيلاب، اذا كانت موجودة، نتحكم في فكرة من الأحيان بشكل من الاستقلالية، وقد أخذناه على عاتقنا وأنا أصرح بهذا.

هناك نقطة أخرى يقول النص «ويلاحظ بعض المهتمين بحقل الفنون التشكيلية العربية، ان الفنانين العرب بعد أن تخطوا مرحلة الاحتكاك المباشر بالغرب، وبعدها وظفوا وجربوا مختلف التيارات والاتجاهات والمدارس فإنهم يعيشون في هذه الفترة ما أسماه البعض بـ«المرحلة الثالثة» أي تلك المرحلة التي ينخرط فيها الفنان في الحركة الاجتماعية والفكرية والسياسية لأمته».

فعلاً بعد مرور المرحلة هذه بالنسبة للفنانين التشكيليين العرب بصفة عامة يمكن أن نأخذ بعض الأمثلة عن تجارب بعض البلدان العربية، فعلاً بحكم نضج طاقات الفنان التشكيلي العربي أخذ يعيد النظر في تكوينه كما قلنا ويرجع إلى تراثه التشكيلي. وهذا ليس شأن الفنان التشكيلي العربي، هناك تراثاً تشكيلياً إلا في كونه يتمثل في نظام اللائحة ويوجد في شكل فنون شعبية سواء كانت في القرى أو الحضر هناك رسم على اللوائح وهناك النقش على الجبس أو الخشب فكلها تعابير تشكيلية.

أظن أنه كثيراً ما نخطىء عندما نعتبر أن هذه الصناعات فقط زخرفية، ليست هذه الصناعات زخرفية فقط وإنما هي تعابير عن القديم من التشكيلية التي كنا نعتز بها في البداية أصبح الفنانون ـ وأعود لهذه المسألة، ويمكن أن أرجع مثلاً إلى تجربة الفنانين التشكيليين المغاربة وكفاح الوجه المحلل لهذه الاشكالية ـ في المغرب قامت مجموعة من الفنانين التشكيليين من خلال تواجدها في مدرسة الدار البيضاء معروفة، ولكن تسمى الآن في الكتابات النقدية أو التاريخية مجموعة الدار البيضاء أو مجموعة 65، قامت من خلال برنامجها واحتكاكها بهذا المشكل ووجدت نفسها أمام إشكالية مهمة من الناحية الأكاديمية لقد وجدنا في المدرسة نماذج وهذا وصف النموذجية، تتعلق بالتربية الأكاديمية الأوربية، وكنا اتفقنا بيننا ولمسنا أن هذه النماذج ليست بريئة لأنها تحمل في عمقها فكراً...

وبدأنا بتعويضها وقد طرحناها جانباً وعوضناها بنماذج من التراث، طرحنا مثلاً الحبر البربري بنماذجه كبحث، طرحنا الأدوات المستعملة المصبوغة والمنقوشة الخ.. في

التراث المغربي، حملناها من القرى والمدن التى توجد بها المدارس مثلاً، مدرسة سلا أو المدرسة المعمارية بفاس وحملناهم إلى القرى وبعض القصور في القرى في الجنوب ليلمسوا هذا الجانب ليستوعبوا فعلاً وهذا هو عمق المشكلة يستوعبوا تعبيرهم التراثي ليستغلوه في تكوينهم وفي عملهم في المدرسة، هذا المجهود التربوي حمل علينا كأساتذة من خلال التجربة وهذه ظاهرة مهمة لأنه قد حصلت محاولة تنظيمية التي تطرح الإشكالية التالية، كيف يمكن الربط بين التكوين التشكيلي المعاصر والتعبير التشكيلي التراثي الذي يوجد في بلدنا؟ مثلاً ظاهرة العمل الجماعي في التراث التشكيلي، كأن يجتمع الصناع على حرفهم لينجزوا عملاً هندسياً تقنياً فنياً من نقوش الخ.. وهذا التجمع بدون شك ينقصه معلم طبعاً، أي المايسترو الذي هو غالباً ما كان صاحب النقش على الحجر، لأنه هو الذي يكون الأساس ويعطي التصميم الإجمالي للخاطرة، ولكن جميع الحرف تلتقي للسبق في عمل عادة لا يحمل إمضاء لأنه عمل جماعي، هذا الجانب حاولنا أن نربي التلاميذ عليه لكي يشتغلوا جماعة. من هذه التجارب التي استعملناها لاحظنا ـ إضافة إلى آراء أخرى ـ إن في التراث الشعبي التشكيلي هناك تعبيرية، هناك مثلاً سيدة الأطلس التي تنتج نسيجاً أو زربية أو سجادة نشير إلى هذه برموز وأشكال فنية في كل مرة وغير مرة من زاوية إلى زاوية من نسيج إلى نسيج وكأنها تصنع أو ترسم لوحة في جانب آخر، لاحظنا انه في التراث التشكيلي المغربي العلاقة التشكيلية المرسومة على الفنانين التقليديين كانت علاقة متينة مع الابداء، ونلاحظ مثلاً كيف أن الصناع التقليديين يستقبلون في دكاكينهم شعراء، وأصحاب الملحون ويتبادلون حتى النكت أو حديثا حول قصيدة الخ..

هذا الجانب أيضاً حاولنا أن نطوره مع التلاميذ وفيما بعد عندما أسسنا الجمعية المغربية للفنون التشكيلية.. أكدنا على العنصر الجماعي حققناه من خلال معارضنا في الساحات العمومية، ساحة جماعة الفنا، ساحة في الدار البيضاء حيث هناك نظام معماري ومرور سيارات الخ.. يعني تدخل التشكيليون في إطار معماري حضاري بحركته وفوضويته الخ.. كذلك وضعنا اتصالا مع الأدباء والشعراء وساهمنا في تأسيس مجلة أنفاس بالفرنسية وفيما بعد بالعربية، وساهمنا مع اتحاد الكتاب، وأنا شخصياً يعتبرني الكثير من أصدقائي من مؤسسي اتحاد الكتاب لأنني استلمته من البداية، فأنشأنا جريدة مشتركة وهي التشكيليون والأدباء إلى غير ذلك.

سوف لن أطيل في ما يخص هذه التجربة، ولكن هي تجربة نموذجية ليس على المستوى المغربي فقط لأنكم تلاحظون معي أن هذا النوع من الربط وهذا النوع من الابتكار وهو إعادة ترشيد فعالية كأن تقوم بنسق من منظور عصري بالرغم من تكوين غالبيته التي غالباً ما نلام عليه والذي هو من واجبنا، وهذه الظاهرة وهذا النوع من السلوك لاحظناه أيضاً في الشرق وطبعاً قضية الاتصال بالأدباء والشعراء تتعدى إلى

الانفتاح على التشكيليين العرب عبر الوطن العربي، وكانت الجمعية المغربية للفنون التشكيلية والجمعيات العربية النشيطة في تأسيس اتحاد الفنانين التشكيليين العرب. ومساهمة الفنانين التشكيليين المغاربة كانت مهمة جدا.

طبعاً هذه كلها ملامح أظن أنها مهمة في سياق موضوعنا واجتماعنا، كذلك لاحظنا في العراق أن الفنانين العراقيين مثلاً ربما في بعض الحالات أقوى منا في ما يخص اتصالهم بالأدباء، وهناك أسباب تعرفونها حيث هناك شخصيات.

ولاحظنا في شخصية شاكر حسن الفنان الكبير والمثقف بشكل يلفت الانتباه، ويثير الاعجاب وكما تعرفون شاكر حسن من مؤسسي جماعة البعد الواحد والتي هي جامعة، فيما يخص طرح إشكالية الهوية العربية فيما يخص التشكيل.

طبعاً هناك فنانون عراقيون فيما يخص الربط بالتراث.. على الخصوص بالفن الكلاسيكي القديم.. وعملياً هذا يدفعني إلى إثارة مشكل فيما يخص الهوية العربية في التشكيل العربي، الشيء الذي أضر بهذه الهوية من حيث انها هوية حقيقية هذه التي نبحث عنها وليس فقط شعاراً، أظن أن الإيديولوجية السياسية خصوصاً في الأقطار العربية التي يسيطر فيها نوع من التوجه السياسي في البلد، أوحى إلى الكثير من الفنانين وعلى الخصوص التجربة العراقية ـ بعض الفنانين أحسوا أنهم مضطرون إلى فتح مواضيع تنسجم مع الطروحات التي يطرحها الحزب مثلاً أو السلطة ـ وطبعاً هذا ماذا أعطى على المستوى المادي؟ أعطى لوحات فيها كتابات وفيها رموز وأشياء ونلاحظ وجود الفرس العربي كرمز للشهامة ولكن أولى استعمال هذه الرموز لدرجة انها أفرغت من مضمونها وأصبحت نوعاً من الفولكلور، كذلك محاولة الاستفادة من بعض الرموز من المشربية والتزاويق التي تلصق على اللوحة لصقاً، وفي هذا المجال الخط العربي الذي استعمل غالباً ما استعمل بشكل ملصق، وأظن أن الهوية ليست في إلباس اللوحة الباسا... لتكن هويتها هوية عربية لأن كثيراً من الغربيين استعملوا هذه الطريقة ومع ذلك يلاحظ من خلال أعمالهم بأنه ليس فيها حس عربي.

طبعاً هذه صور تبرز لنا كيف يمكن لبعض الفنانين أن يسقطوا ضحايا لفهم غير مهضوم جيداً لمسألة الهوية..

أظن أن مسألة الهوية في الفنون التشكيلية ليست شيئا نلمسه بل هي شيء داخلي، شي بنيوي.

فيما يخص الفنون التشكيلية أظن سأكتني في هذا القدر، لأن الأمثال التي أعطيتها هي للاسترشاد ولمحاولة الفهم.

وأعتقد أن الشيء الذي يتعبنا في صعود الفنانين التشكيليين العرب على العموم بأنه فعلاً ليست هناك ذاكرة عربية، فيما يخص اللوحة.

وليس كتشكيل موروث. لان التشكيل الموروث لدينا ذاكرته وهنا تأتي الفنون

الشعبية والفنون الحرة في الحرف الفنية التي عندما نلتفت إليها باحترام وبعلمية، نلاحظ أنها هي الميدان الذي تتمثل فيه هذه الوحدة، ووثيقة الفنون الشعبية قد تعرضت إلى جانب الرسم وغيره، ولكن طرحت هذه المسألة، هناك تشابه وهناك تكامل وهناك عنصر الوحدة كإطار عمل جماعي، لأن الفنون الشعبية كما سبق أن ذكرت تتميز تراثياً بنوع من الاحتكاك والعمل المشترك.

نلاحظ في الوطن العربي الآن أن الفنون والحرف الشعبية قد عانت من الابتسار وربما ليست الكلمة صحيحة، نوع من الاندثار والضياع، فقط بعض البلدان العربية قد استطاعت ان تحافظ على حرفها الفنية سواء في القرى أو في البادية بحكم أوضاعها الخاصة على سبيل المثال المغرب مثلاً.. وتونس، حرف الصناعة التقليدية متطورة ومستمرة، وفعلاً لها انتشار واسع، بالرغم من هذه الفروق الملاحظة انه من جملة الأشياء التي أثرت على ضياع فنون الحرف التقليدية وكذلك في مدينة مثل مدينة بغداد وهذا شيء شاهدته بنفسي المدينة القديمة التي هي بالحس الشعبي التراثي كانت فعلاً مثل متحف مادي قد شوهت بشوارع كبرى.. يعني ردمت حسب تصميم معماري معين لفتح طرق واسعة وممرات للسيارات وغيره.. وردمت أماكن كثيرة ومهمة والتي كانت ملأى به من تراث عربي إسلامي أصيل.

طبعاً لا يكفي أن نادي بالأصالة العربية عندما نلاحظ أن أصحاب السلطة في الوطن العربي غالباً ما يقومون بهدم الشيء الذي يدافعون عنه من خلال وسائل الإعلام.

المفروض أنه لمساعدة الفنانين التشكيليين والمهندسين المعماريين في الوطن العربي على التشبع بأصالتهم من أجل الاستمرار والبحث وتطوير الهوية المعاصرة والمستقبلية وهو يكمن في تصنيف الأماكن الأثرية القديمة التي لها أهمية. يجب وضع قوانين لحماية هذه الآثار من الهدم ومن الضياع. يجب حماية الحرف المنقرضة ودعمها بالمساعدات والقروض، ووضع مجمعات خاصة ومعامل ومشاغل خاصة بالصناع لإحياء هذه الحرف التي نعتبرها مهمة كتراث فني هام بالنسبة لنا.

الآن أنتقل بسرعة إلى ميدان المعمار أورد مثالا فقط ومنه أحاول من خلاله أن أحيي فناناً عظيماً عربياً هو فعلاً إحدى الصور المنيرة. وهو الأستاذ حسن فتحي وهو مهندس مصري معروف وتعرفونه دون شك، والذي من خلال عمله نلاحظ فلسفته التي تدخل ضمنها شغلنا واهتمامنا في مناقشاتنا الآن، بينما نلاحظ مع الأسف أنه ان كانت هناك فرص عظيمة لإيجاد مشاريع هندسية تجيب على هذا الطلب وهو إبداع هندسة معمارية عربية أصيلة تتسم فيها الهوية العربية، وأذكر على الخصوص المشاريع الكبرى الضخمة التي أنتجت في الخليج مثلاً، والتي حققها المهندسون الأجانب اذ أعطوها اللباس العربي فإنهم لا يمكنهم أن ينوبوا عنا في طرح هذه الهوية. ومع الأسف كانت فرصة

فريدة ربما لن تعود إلا بعد سنين، لأنه كما تعرفون أن الوسائل المالية بدأت تتراجع على أي حال فيما يخص الأمثلة الأخرى بالنسبة للمغرب وسائر الوطن العربي : المهندسون العرب، الشباب والأقدمون بعضهم أصبح مقاولاً وأصبح يبيع العمارات وهذا مشكل لا يمكن أن يحل إلا عن طريق صمود أولئك الذين يجب أن يصمدوا وكذلك السلطات والحكومات يجب أن تدعم هؤلاء المهندسين لكي يشتغلوا بصرف النظر عن الضغوطات المادية التي يمكن ان تشوه عملهم. وشكراً.

د. كامل الزهيري

لا أعرف في البداية اذا كان واجبي الشكر على حسن الضيافة أم الشكر على حسن الإضافة، فلا أعرف لماذا أضفت مع العلم أنه كان دوري في الإعلام ولكن يبدو أنني مساهم بالاهتمام بالفنون التشكيلية ولي بعض الهواجس حول ما أسميه أمية العين العربية قد كتبت كثيراً ملحاً حول هذا الهاجس، وقد يكون هذا شفيعي في الوقوف أمامكم.

وأنا قاهري المولد، وأحس أنه لا بد أن أعبر عن امتناني بأن أوجد هنا في المغرب لأنني أتردد على شارع معز دين الله الفاطمي فيه آيات من المعمار المغربي، بل انني أزعم أن العرب القدامى أنشأوا القاهرة وهي الآن سبع مدن على الأقل كانوا يتبعون طرقاً عبقرية في اكتشاف المكان الصحي لإقامة المدينة، بدأت القاهرة في الفسطاط فاكتشفوا أنها قريبة من النيل، ولذلك علت القاهرة الطولونية على تل بني يشكر، ثم جاء صلاح الدين الأيوبي فأصبحت القاهرة في حضن الجبل، ثم جاءت القاهرة الفاطمية فأصبحت قريبة من هذا الجبل ولكن كل أديب من نجيب محفوظ إلى جمال الغيطاني إلى المخرجين العظام، وكل أديب في مصر وفي القاهرة حين يزور الأحياء الشعبية يحس بالألفة والراحة، والسبب أنه ستكشف أن الشارع الرئيسي شارع معز دين الله الفاطمي هو شارع يوزاي النيل وقد رسم بطريقة فنية حتى حين تشرق الشمس يكون هناك بعض الظل وحين تغرب الشمس يكون هناك بحراً.

وحين أتت القاهرة الرومية كما يقول «الجبرتي» وظهرت الأوبرا، وأعطت الأوبرا ظهرها للقاهرة العربية الاسلامية ووجهها للقاهرة الرومية ظهر ما نسميه شارع فؤاد أو الشوارع الأرضية.

وعندما اقف في هذه الجلسة التشكيلية أحس بالمتعة دائماً ان أتجول بين المعارض والمتاحف، وأن أشم زيوت الألوان في مراسم الفنان، فالرسم همس ولمس وأسرار. والرسم همس النور والظلام في الرسم اسرار بين المساحة، والعين ترى وقد تسمع ولهذا فانني أركز الحديث على ما لاحظته من تجربتي حين شاءت الأقدار ان تقذف بي إلى رئاسة مجلة الهلال خمسة أعوام ما بين 1969/1964 حاولت غير مكابر ان أجرب تجربة طه حسين على عظمته وقدرته، وتصورت ان فضل طه حسين انه قدم ديكارت وطبق

الديكارتية النقدية الأدبيةوتخيلت بعنفوان الشباب وطيشه أنني أستطيع أن أقدم هيغل ومن قبله ومن بعده، فسارعت إلى تقديم فوكو وسارتر، وكل هذه الآداب والأفكار التي ظهرت في أوربا بعد الحرب العالمية الثانية، ولكنني لاحظت أنني في منزلة الألوان وقد عهدت بها إلى المرحوم الرسام الأديب رمسيس والناقد الفنان بدر الدين أبو غازي اننا لا نستطيع أن نقدم فنون القرن العشرين، فبينما يكتسب ويتقبل القارىء الشغوف الذكي أفكار القرن العشرين، لا نستطيع أن نقدم في الفنون التشكيلية إلا الفن التأثيري، ولا نستطيع أن نجرؤ على تقديم جاكوماتو وقد نقدم بيكاسو.

هذا ما أسميه اختلال التوازن ما بين العين والرسم أو ما بين العين والفكر أو ما أسميه هناك ظاهرة أمية العين بين المفكرين العرب والأدباء العرب.

وقد أشار الزميل محمد شبعة إلى هذا التلاحم الحميم بين الأدباء القدامى والرسامين في المغرب وأشار إلى تجربة العراق أيضاً فهناك من المصورين من يكتبون ومن خلال تجربتي لاحظت أن العقاد هو أفضل الكتاب الذين اهتموا بالفنون التشكيلية وقد يكون الحكيم هو أفضلهم فحين أخرجت العدد الخاص عن الحكيم، كاد توفيق الحكيم أن يصبح هو رئيس التحرير، لأنه شغوف في التفاصيل ولوع بجمع الوثائق، لا توجد مسرحية إلا ويحفظ أوراقها فقلت له عليك أن تختار ما يلذ لك من اللوحات العالمية لتعلق عليها فكان اختياره حقاً رائعاً من الفن الفرعوني.

ويمكن القول أن العقاد وتوفيق الحكيم، وحسين فوزي بل لقد حاول طه حسين أن يمتحن في الجغرافيا وأن يكتب عن معارض الفنانين، ولكنني ألاحظ أن أدبائنا قليلاً ما يهتمون بالكتابة عن الفنون التشكيلية، بينما الفنانون التشكيليون يقبلون على قراءة الأدب، ولعلني استوحي وأستلهم جماعة الفن والحرية في الأربعينات حين كان يكتب الشاعر ويرسم المصور وقد خرجت من هذه التجربة شاعرية جورج حنين، وفنية جابر التلمساني الذي كان مصوراً وأديباً ثم أصبح سينمائياً، وهذا أكده الزبيري بأن هناك وحدة بين الفنون، ولعلني أيضاً هنا مدين بالشكر للمجلس القومي وان كنت من أعضائه لأنه فكر أن يجمع المبدعين في الفنون المختلفة من الكلمات ومن الصور، ذلك أنني أؤمن أن الموسيقى ليست في الشعر بل أيضاً في اللوحات التشكيلية وأن المعمار يمكن أن يكون أيضاً في المقال بل في الفكر السياسي بل في الفكر الاجتماعي.

سيدي الرئيس

لكثرة ما اعتدت أن أحضره من ندوات فأنا دائماً أنعي على بعضنا بأن هناك من أطال فأمل وهناك من أوجز فأخل..

أنا أعتقد اننا نعيش في عصر الصورة، دخلت الصورة بالسينما والتلفزيون، ولكن ألاحظ أن أدباءنا مثل القطط لا يرون إلا الألوان الرمادية ولا يرون العالم بالألوان

المتنوعة. وألاحظ أيضاً انه حتى أعلامنا السياسي في معاركنا إعلام بلاغي يعتمد على الكلمة وعلى رنين الكلمة وللرنين في اللغة العربية موسيقى خاصة جذابة وأخاذة ولكنها أيضاً قد تكون خاوية..

ونحن نواجه أحياناً عدونا بالكلام دون أن نواجهه في الصورة، انظروا إلى عدونا كيف أنه يهتم بالسينما وكيف يهتم بالصورة التوفيقية وكيف يهتم بالتلفزيون وانظروا إلى فقرنا حتى في تغطية الانتفاضة بالصورة، فنحن نعتمد على وكالات الأنباء الأجنبية ونعتمد على المصورين اليونانيين الذين يذهبون إلى الأرض المحتلة دون أن نهتم بالصورة.

لقد أدخلتنا السينما وأدخلنا التلفزيون عنوة إلى عالم الصورة التي لا زالت أعتقد اننا نعاني فيها أمية العين لا كمستقبلين فقط بل كمنتجين وأدباء. وشكراً.

مداخلات وشهادات

د. أنجي أفلاطون *

أبدأ بأن أقول اني فنانة تشكيلية مصورة ملتزمة بقضايا المجتمع والشعب، وكان الوصول إلى هذا الالتزام في حالتي الشخصية صعباً للغاية.

فأنا نشأت في عائلة مصرية من البورجوازية الكبيرة تتحدث باللغة الفرنسية بدلاً من العربية وتحتقر بلا وعي لغتها القومية، وتنقطع صلتها بقضايا الشعب وهمومه.

وفي سير النضوج اخترت لنفسي طريقا غير طريق وسطي الاجتماعي، اخترت عالماً هو عالم الطبقات الشعبية المقهورة.. وانضممت إلى الحركة الوطنية التقدمية التي تصاعدت في مصر في نهاية الحرب العالمية الثانية، وتمردت على الوضع السياسي والاجتماعي القائم حين ذاك.

ولم يكن من السهل الوفاء بالالتزامات الطريق الذي اخترت لنفسي سواء على مستوى الحياة أو مستوى الفن، وكان علي أن أحاول تملك لغتي القومية وجذور انتمائي في المجتمع.. وكان علي أيضاً أن أجد لغة فنية جديدة تعبر عني ومدى رغبتي في الانتماء. وقد ساعدني كثيراً العمل السياسي من ناحية والعمل الفني من ناحية أخرى على استرداد جذوري.

وكان من الصعب الجمع بين العمل السياسي والعمل الفني بما يقتضيه كل من ملتزمات قد تتعارض بعضها والبعض الآخر، ولكني اكتشفت بعد فترة ان كل من العملين يصب في الآخر، وأنا أعبر عن نفسي في عملي الجماهيري وأعبر عن نفسي في عملي الفني، أحاول أن أبدع في الحالتين ذاتا مصرية ـ عربية مهمومة بهموم الشعب

العربي. وقد استهدفت وما زلت من الإبداع الفني، التعبير عن الشخصية المصرية العربية وعن الطبيعة المصرية، ولتبين ملامح كل منهما لجأت إلى الريف والصحراء المصرية والى الناس حيث يعملون ويكدون ويفرحون، ومع كل جدية جديدة في تجربة شعورية جديدة خرج إلى حيز الوجود عمل فني جديد!

وخلال نضالي السياسي الطويل، وجدت نفسي في السجن لمدة طويلة كانت تجربتي فيها صارمة، قاسية، ولكنها بناءة وغنية للغاية. ويشكل الفن الذي ابتدعته فيما بين القضبان والأسوار مرحلة النضوج الإنساني بالنسبة لي وبالنسبة لعملي الفني، فقد عرفت في هذه الفترة الناس على حقيقتهم وعرفت بالتالي نفسي. وقد تغير كثيراً أسلوبي الفني من مرحلة إلى مرحلة، وأحاول الآن التعبير عن ملامح الطبيعة والشخصية المصرية من خلال الحركة الديناميكية للناس والبحث عن الضوء الخاص جداً لبلدي، وقد اختلف أسلوبي فعلاً ولكن الإنسان المصري العربي هو في كل الحالات بطلي، والتزامي نحو قضايا المجتمع والشعب ما زال هو نفس الالتزام!

وفي الوقت الحالي نشاطي السياسي الأساسي هو في «لجنة الدفاع عن الثقافة القومية» وهي لجنة مصرية جهوية نشأت في أعقاب توقيع اتفاقية «كامب دافيد» لحماية الثقافة القومية العربية ضد التغلغل الصهيوني والامبريالي، وما زلت أحاول أن أعمق من مصرية وعربية أعمالي و إبراز هذه الخصوصية التي تشكل لب الفن المصري المعاصر مع الاستفادة من كل الإنجازات العالمية.

وأخيراً وأنا ـ كما يسميني النقاد فنانة متجولة ـ وقبل بداية هذا الملتقى قضيت عشرة أيام أتجول في قلب جنوب المغرب الجميل أسعى كما أسعى دائماً لتعميق ملامح الشخصية العربية!.

د. مصطفى الحلاج

سيدي الرئيس

خمس وعشرين سنة من العمل صعب أن يلحظهم الإنسان في عشر دقائق، لكن ممكن أن أتكلم عن نقطة واحدة، أنا درست نقش / نقد 11 سنة ما بين القاهرة والأقصر، وكانت هناك تجربة أن الدراسات العليا أن تقسم السنة نصفين، نصف في الأقصر في ربط الجو الفرعوني، ونصف الآخر في وسط الغورية الجو الإسلامي العربي.

في هذه الفترة تكونت لدي رؤية مزدوجة، بجانب الإطلال على منتجات فنون البحر الأبيض المتوسط والشرق الأوسط يعني منتجات الحضارة في العالم تقريباً، ثم تفرغت للعمل الفني بالقاهرة، لم أكن في يوم من الأيام أسأل ما هو الأسلوب الذي

أبحث عنه، كنت أجد بعض الفنانين يستلهمون بعض الموتيفات من التراث الفرعوني أو الإسلامي. ثم أنا بقايا هذا التراث، أنا الجانب الحي من هذا التراث بدل أن أبحث على الموتيف في الخارج، بحثت عنه داخلي بهذا الجانب كنت أحاول أن أرى بيدي أحاول أن أتخيل بيدي، أحاول أن أقذف بكل وجودي في فراغ اللوحة أو في الفراغ عبر التمثال من خلال يدي.

هذا كله، إذن من أنا؟ ما هو خلف يدي؟ فكان الاهتمام بالفنون الأخرى، البصرية والسمعية الملموسة والثقافات، الآلات الموسيقى والفنون المحيطة بي، هي الممسحة، كبصري تجدد الواقع دائماً معي. في يدي فيه الواقع هناك مخزون داخلي، هو الذي كونني.

عندما انطلقت الثورة الفلسطينية ودعيت الى الأغوار في الأردن تركت النحت، اتجهت الى الرسم، لأن نقل النحت صعب، اتجهت الى الرسم وتوجهت الى الحفر على الخشب، هناك مادة لقيتها هناك رخيصة وسهلة... حتى أستطيع أن أطبع أكبر قدر من العمل وأن أعمل أكثر من معرض في أكثر من مكان. وبدأت أعمل من «الأفيش» الذي هو عبارة عن رسالة بصرية...

حتى الرسم التوضيحي للشعار السياسي، مارست هذه الأعمال لأنني من يوم ما طردت من فلسطين صرت حالة سياسية بيد الآخرين. منذ انطلاق الثورة ابتدأت أمشي مع الآخرين وشكراً.

د. محي الدين اللباد

هذا أول ملتقى أحضره يجمع بين المشتغلين بالفنون المرئية التشكيلية كما نسميها، وبين المبدعين في شتى الفروع ما يكتب ثم المسرحيين ثم السينمائيين.

وأيضاً لا أذكر أنني سمعت عن ملتقى آخر بهذا التكوين.

على كل نشكر المجلس القومي ومنظمي هذا الملتقى، لحسن الظن بالكاريكاتور. لقد درست الفن الأكاديمي ودرست فن التصوير والتمثيل لمدة 5 سنوات بالكلية وطبعاً هي فترة طويلة، لكنني دخلت كلية الفنون الجميلة في القاهرة وختمت دراستي فيها منذ 25 سنة لأعد نفسي لأن أكون رساما... وكان هذا قراري منذ الصغر.

درسونا تاريخ الفن، درسونا تصوير الأشكال وعبثنا في الجو الأكاديمي في هذه المدة، الأستاذ شبعة أثلج صدري وملئني بالإعجاب والأمل فيما هو قائل. في الفنون العربية من تجربة ما ذكره، تجربة تدريس الفن في الدار البيضاء بما وصل.

وأعتقد أن هناك بلاداً عربية كثيرة لم تحظ بتجربة رائعة مثل التي وصفها الأستاذ شبعة.

كلية الفنون الجميلة أنشأها أحد أعضاء الأسرة المالكة، في أول هذا القرن، وكان

العميد والمدرسين، جميعاً من الإيطاليين والفرنسيين، ولما حضرنا الدراسة منذ سنة 1957 كان هناك آثار حتى اليهودي الايطالي والفرنسي وكان عندنا حارس باب الكلية والمسؤول عن تسليم وجمع عظام التشريح، العم حسنين «كان لا يزال يتكلم بالإيطالية».

درسونا كل المدارس الأجنبية الغربية، وفي تاريخ الفن درسونا فصل صغير جداً عن الفن العربي الإسلامي لأنه حتى مراجع الأساتذة لم تكن متوفرة، كما تتوفر الآن نسبياً.

أيضاً ابني حصل له نفس الشيء مع اختلاف بسيط انه أضيفت بعض الشيء دروس تاريخ الفن الإسلامي لكن بشكل طفيف جداً.

حظينا بالتدريس.. ولكن لم تؤخذ بجدية، انهم كانوا يدرسونا الخط العربي، ودرسنا كما يتذكر الزملاء الذين درسوا معنا الأستاذ الخطاط الشهير محمد علي المكاوي لكن كانت للأسف عملية شكلية وهامشية.

رغم هذا وأيضاً كان تكوين مكتبة الكلية كان نفس الشيء فأصبح المرجع للجميع أن الفن المعرف بالالف والام هو الفن الغربي في مدارسه المختلفة.

لكن هذا لم يمنع أن خلق بعض العصاميون أنفسهم وسط هذا الجو الغربي نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر أستاذنا محمود سعيد، الأستاذ عبد الهادي الجزار، الأستاذة المرحومة أنجي أفلاطون الأستاذ عادل حنين، المصور الرسام الكاريكاتوري جورج فاخوري، هؤلاء إما كانوا عصاميين، و إما كانوا «أغبياء» في الخط، ممكن أن أذكر مثلاً الأستاذ راغب عياد، وكل واحد منهم عبر عن المحلية سواء في الروح أو الشكل ولكن بطرق مختلفة جداً. متنوعة تنوعاً كبيراً.

لم تكن المشكلة في تدريس الفن لنا فقط، بدأت مع الدراسة الأكاديمية، ولكنها بدأت منذ المدرسة الابتدائية، وهذه المشاكل ما تزال موجودة في عدد كبير من بلادنا العربية، فالطفل حتى في حصة الرسم غير مسموح له أن يعبر عن نفسه بشكل جدي حسب تجربتي وحسب معرفتي، والوسائل البصرية المطبوعة من كتب وصور وغيرها كلها لا تعني على الإطلاق في تقديم شيء محلي حتى ولو تجربة..

في هذه الناحية التي هي تدريس الفن لأبنائنا ولأحفادنا في المدارس الأولى التي يدخلونها تتسم بالقمع، قمع الطفل نفسه الذكي الحقيقي، لم أتصور هو الذي يحتفظ بدون أية محاولات عملية أو غيره بالهوية وبالنقش المحلي، بدون أية مشاكل لكن هذا القمع يغطي هذا كله ويمنع انطلاقه فيما بعد، لأن القمع يستمر لطول فترات العمر. وسوف يصبح بالغاً ثم أباً. القمع المستمر، المستوى الاجتماعي والسياسي والاقتصادي وبالتالي لا يخرج هذا الكائن وهذا المواطن عن وجدانه الذي اعتقد أنه نظرياً لو تم هذا الإفراغ تترك مباشرة كل السمات المحلية لأنه الطفل يشترك مع الفنان الشعبي الذي

يتعرض فنه للقمع.

في أول الشباب عند التخرج كان عندنا مواقف أيضاً اتضح فيما بعد أنها ناقصة وهي أنه نحن ونرسم لم نهتم بالمحتوى وكان عندنا أيضاً آراء ومقاومة للرسم المكتسب من الغرب، لكن في الحقيقة قاومناه في تلك الفترة برسوم أخرى ومصادر أخرى مكتسبة أيضاً أقل تجارية ربما لكن أيضاً ظلت للأسف غريبة.

بعد ذلك حصل وعي متأخر، يعني تحديداً قبل سنة 1930 حصل وعي لهذه المشكلة، وحصلت لي خبرة سفر لأول مرة خارج بلادنا لأوربا.

لقد اهتممت برسوم الكتب العربية وبالمناسبة رأيت ليس منمنمات لأن احجامها كبيرة ومقاساتها كبيرة، وحاولت دراستها، ربما حاولت في البداية دراستها بالعقل ثم حاولت أن أدرسها أيضاً بالقلب مع العقل.

حصل جهاد آخر موازي محاولة فهم النفس وتحرير الوجدان وهذه مسألة لم تنته لحد الآن والمعركة مستمرة.

بجانب العمل الكاريكاتوري اكتشفت أن العمل للأطفال أي كتب الأطفال، هناك فرصة طيبة للعرض، لأنه ليس يومي وغير ملاحق بالأحداث، وموضوعاته فيها حرية أكثر، فاهتممت بالعمل في كتب الأطفال وفي مجلاتهم. وتحت الشعارات التي طرحت والتي رفعت والتي جاءت متأخرة نسبياً. حصلت للشخص تجارب كثيرة، فبعد الأعمال التي كانت تصحبها دائماً مانيفستو كنا نطبعه ونكتبه وأنا أتذكر مانيفستو وكنا عملناه مشروع مجلة للأطفال قبل السن المدرسي. فكان فيه أهداف للمجلة ترمي إليه فكان هدفي الأول على ما أتذكر التأكيد على الشخصية المحلية والقومية، فكان لنا مستشارين اثنين من أساتذة الجامعة الأفاضل في القاهرة دراستهم غربية تماماً، فواحدة منهم رمت الورقة من أول ما أطلعت عليها وقرأتها وقالت ان الطفل عنده الحد الأقصى للمجلة 7 سنوات. فماذا نقول له عن الشخصية القومية والمحلية، والمناقشة التي دارت بيننا وأتذكرها قلت لها أن هنا طريقين الأول سلبي أن نحذف كل ما هو ضد الذاكرة، قالت يعني ماذا؟ قلت لها في العمل تعرفين كيف نحذف كل ما هو ضد الشخصية والتوجه القومي والمحلي، والطريق الإيجابي محاولة تقديم ما نعيشه في واقعنا القومي والمحلي ونحاول أن نعبر عنه فالحذف يمكن أن لا يرى ولا يلمس بسهولة، لكن أعتقد أن هذا دور هام جداً في التربية، في خلد الأطفال وفي علاقة الفنان بأعمالهم هو حذف كل محاولة حذف طبعاً كل ما دخل إلينا من أشياء غربية تقمصناها، ويمكن أن تصبح جزءاً من التكوين الخارجي لنا، وأعتقد انه ممكن لو عملنا خطوة تكون جماعية بحذف هذه الأشياء وتبيانها يمكن أن نقول أنها خطوة جميلة جداً. في نفس التجربة بالمجلة هذه فوجدت الدكتوراه مثل من الأمثلة قلت لها أن هذا ليس تشكيل إنما شيء آخر، ذكرت صفحة لتدريب الأطفال على الوزن العربي فكنت أعمل لهم ست أو سبع مجموعات،

كل مجموعة من خمسة أسماء، أسماء أشخاص، وكل الأسماء على نفس الوزن وأضمّ لها اسما مخالفا للوزن، فالأسماء أيضاً في بلادنا أصبح لها دلالات، هناك أسماء هي لنا حقيقة، وهناك أسماء ليست عربية، وهناك أسماء أخذت دلالات اجتماعية وطبقية وغير ذلك، فأنا حرصت على الأسماء المتداولة في الجزء الأغلب في بلدنا. فالمهم قبلت المسألة ومن بعد رأيت فتاة تقرأ المجلة مع أمها، ففتحت هذه الصفحة فرأت الأسماء مثلاً للبنات فهيمة، ونعيمة وكريمة، فقالت لأمها ان هؤلاء «شغالات» في البيوت، لأنه بالفعل المسألة أصبح الطفل في بلدنا غريباً عليه أن يسمع أسماء رغم أنها مثل أسماء جداته وخالاته وغيره..

في التشكيل هناك يعني محاولات أخرى مثل هذه الصورة في الجزء الأخير لمعالجتي هذه في نصف المعركة هذه أو هذا الجهاد، حاولت أخيراً أن أجمع بين خبرات مختلفة مررت بها واكتسبتها وكل واحدة منهم يمكن أن تكون هوية لي أو أقدم نفسي بها، فجربت بين الرسم والتصميم والغرافيك والخط العربي والكتابة وجمعهم مع بعض في تعبير شخصي وعاطفي. وأرجو أن أكون قد استطعت الاقتراب من الطفل أو الذات الداخلة عند الشخص والذي دائماً يجمع الفن والثورة والرغبة في التغيير...

د. علي فرزات

سوف آخذ دقيقتين وليس عشر دقائق، لأنني لو تكلمت وأدليت بشهادتي سوف تنسى بعد عشر دقائق، وأدعوكم لحضور المعرض في الصالة الخارجية وسوف يبقى في ذهنكم دائماً. هذه دقيقة أولى.

وفي الدقيقة الثاني أطلب منكم الوقوف دقيقة صمت على روح الشهيد ناجي العلي.

بشير القمري

هناك الكثير من الأسئلة التي يمكن أن تثار ليس بصدد الورقة المقدمة حول الفنون التشكيلية ولكن بقدر ما يمكن أن تنطبق عليها وحدها أي قد تكتسي ملاحظات عامة بصدد المجالات الأخرى... السمعية والبصرية والسينما وغير ذلك، باعتبار التلاقح بين هذه الحقول و إن حاولت هذه الندوة أن تفصل بينها بشكل عام..

أعتقد أن السؤال المركزي الذي ينبغي أن يطرح في مجال الفنون التشكيلية لم تطرحه ورقة العمل، وهو ماذا يمكن أن يقدم الفن التشكيلي للمجتمعات العربية وللإنسان العربي؟ هل يكفي أن نعدّد مواصفات الذاكرة الشكلية بكل ما فيها من تفاصيل دقيقة تمس النحت والرسم والتصوير والنقش إلى غير ذلك، ونكون حينئذ قد أجبنا عن سؤال «علاقة الفنون التشكيلية بالهوية العربية».

أريد أن أقول من خلال هذه الملاحظة أنه لا يمكن أن تصاغ مسألة التشكيل

والوعي التشكيلي في الإنسانٌ والمجتمعات العربية الحالية بمعزل عن إثارة سؤال عام وسؤال ثقافة بشكل أساسي، لأنه لا يمكن أن نتحدث عن الشكل بصورة وصفية وبالتالي أدعو المنظرين الذين ينظرون للفنون التشكيلية في العالم العربي بأن يتجاوزوا مرحلة الوصف المباشر ويربطوا بين هذه المستويات لإيجاد علائق أخرى تتعلق بالبحث في بنية المتخيل ليس فقط في الجسد الذي يكتب وفي العقل الذي ينظر لهذه الكتابة أو لهذا التشكيل، في هذا الإطار لابد من إيجاد منهج متعدد وعلائقي لا يكفي الوقوف فيه عند حدود الوصف العام لبعض (الذواكر اذا كان هذا الجمع يصلح لكلمة ذاكرة) في التراث المختلف.

الفكرة الثانية تتعلق بأن الورقة وكذلك ورقة السينما، وورقة الفنون التشكيلية وربما المسرح تقحم عنصراً لم يتم تحديده وهو عنصر الجمهور، ما معنى الجمهور في ورقة العمل هذه؟ هل المتلقي بشروطه الذي يمتلك بدوره ثقافة خاصة ويسقطها في التعامل مع هذه الممكنات في المجتمعات العربية؟ أعتقد ان هذا السؤال يفرض نفسه لماذا؟ لأنه في الأوراق التي سبق تقديمها تقدم الإنسان والثقافة العربية كأنها ثقافة لا زالت في بداية الطريق وعندما نقرأ ورقة العمل نلاحظ أن هناك تراكمات كثيرة في الثقافة العربية، كيف ذلك وما هو الخلل الذي يحدث هنا، هل نقرأ الحاضر بالماضي؟ أم نقرأ الماضي انطلاقاً من الحاضر؟

أعتقد أن كل المداخلات التي قدمت خاصة في ورقة العمل، تحاول أن تعكس الماضي على الحاضر، يجب أن نقف عند سؤال الحاضر، لا في السينما ولا في المسرح ولا في الفنون التشكيلية، وفي هذا الإطار أطرح مسألة أخرى تتعلق بعزلة الفنان التشكيلي، في المجتمعات العربية، ليس العزلة من منظور وجودي أو من منظور فلسفي أو سياسي ولكن عزلته وانشطاره في ظل جغرافية متعددة القنوات، كيف يمكن ان يعمل في تشكيله وهو يعتبر لحظة تمزق اذا صح التعبير بين وفاء للتراث واندماج في الحضارة المعاصرة، هذا الأمر ليس سهلا لأن مكتسبات الفنون السمعية والبصرية والسينمائية فنون حديثة العهد، لها خصائص تكنولوجية لها ميكنيزمات خاصة، كيف سنضيف إلى المجتمع العربي قيودا أخرى ونحن لم نحدد بعد طبيعة الذاكرة الثقافية وطبيعة الذاكرة التشكيلية ونأتي لكي نقحم الإنسان العربي ضمن صيرورة القنوات المختلفة.

هذا السؤال لا أريد أن أشكك به ولكن أثيره ولا بد من إثارته لأنه يفرض نفسه، يجب أن نبحث ونقوم بمحاولة حفر متعدد المستويات والربط بين هذه المستويات لأنه لا يمكن أن نعزل التشكيل عن السينما وعن الثقافة. وشكراً.

د. خالد أبو خالد

سيدي الرئيس أيها الأخوة والأصدقاء

اسمحوا لي أن أتحدث اليكم باعتباري واحداً من المتلقين للفن التشكيلي العربي، ومن الذين لهم علاقة بهذا الفن بصورة من الصور.

أعتقد أن أزمة الفن التشكيلي العربي هي من أخطر الأزمات الثقافية التي نعيشها على الإطلاق من أزمة السينما وأزمة المسرح وأزمة الشعر والرواية إلى آخر ما هنالك من أزمات، لأنها الأزمة التي لا تريد أن تستجيب للحلول المطروحة، أنا أوافق على أن الفن التشكيلي قد مر بالفعل في ثلاث مراحل، المرحلة الأولى كان تجريبياً بدون الرجوع إلى المناهج الأكاديمية. والمرحلة الثانية كان اتباعياً أكاديمياً، والمرحلة الثالثة وهي التي نعيشها الآن فهي المرحلة التجريبية. التي تحاول أن تقيم علاقة في أدائها بين التراث والمعاصرة، لكننا وأنا هنا لا أعتقد بالأمية البصرية التي تحدث عنها الأستاذ كامل الزهيري ـ أنا أعتقد أن هناك فنانا مغتربا عن الجماهير، وأن الجماهير أيضاً غير مدربة على رؤية هذا الفن الذي يقدمه الفنانون العرب، استثني من ذلك الفن الصحافي بما في ذلك فن الكاريكاتورة لأنه الفن الذي يحاول أن ينشىء علاقة بين الجمهور والفن التشكيلي من خلال استجابته لطروحات هذا الجمهور.

بهذه المناسبة لا يفوتني أن أسجل تحية للفنان المهندس اللبناني الراحل الدكتور إلياس سابا الذي شن هجمته على العمارة المستوردة في المدن العربية الحديثة، كما أسجل لكثير من الكتاب والفنانين الذين وقفوا في وجه محاولات ردم الأحياء التقليدية في مدننا العربية.

إن علاقة الجمهور مثلاً بالفن التشكيلي الحديث الذي نعني به هذا الفن ذو العمر القصير والذي نشأ منذ ما يزيد على خمسين عاماً تقريباً، علاقة ليست متوازنة. فالفنان يرسم إما متبعاً و إما انه يحاول أن يجتهد فهو متبع يقلد فناً أوربياً وافداً دون أن يستوعب ان هذا الفن يملك منهجاً له علاقة بالبيئة والموروث في تلك البلاد، بينما هنا قد يرسم في بلاد الشمس جواً غائماً مما لا ينشىء علاقة بين هذا الجمهور وبين الفن الذي يقدمه الفنان.

ما أريد أن أصل اليه هو أنه حتى الاجتهادات التي تحاول أن تنشىء علاقة متوازنة بين التراث والمعاصرة هي اجتهادات وضعت أو سقطت في التزييف، حتى ان كثيراً من الفنانين العرب الآن يسوقون لوحاتهم بالقصور بدل أن يثابروا على البحث من أجل إيجاد هذه العلاقة بين التراث والمعاصرة.

ثم لماذا لجأوا إلى الخط تحديداً ولم يلجأوا مثلاً إلى الواسطي، الواسطي واحد من الفنانين العظام الذين كسروا التحريم في الفن التشكيلي العربي لجأوا إلى الخط لأن للخط سوقا، لأن الخط أيضاً يكتب الآن بماء الذهب ليعلق بالقصور، لم يعد الخط

إذن هنا وسيلة لاستحضار التراث، وتمثله في المعاصرة، أصبح الخط عملاً استهلاكياً لا علاقة له باستحضار التراث وبتماثله.
شكراً لكم..

د. محمد العافية

سيدي الرئيس،
قطعت أزيد من تسع ساعات في الليلة الماضية وأنا أتحرق شوقاً لحضور ندوة الإبداع العربي هذه، قضيت الليلة ساهراً لأستمع وأتعلم من هذه الندوة الجميلة التي تنعقد بتنسيق بين المجلس القومي للثقافة العربية والمجلس البلدي لمدينة أكادير.
بالمناسبة أريد أن أنوه ليس فقط بعمل هذا المجلس بل بعمل المجلس البلدي لمدينة أكادير، وكمتمرس بأعمال هذه المجالس أهنىء هذا المجلس على هذه المبادرة التي تخرج بأعمال المجالس من ناطق الاهتمام بالوادي الحار ومشاكل البناء والبناء الهامشي، إلى مشاكل الثقافة.

أتيت من أقصى الشمال كان هناك الجو بارداً وكنت متدفئاً بكثير من الملابس حينما جئت في الصباح المبكر مع خيوط الفجر الجميل بمراكش أحسست بدفء وأحسست بحرارة قلت ان الشمس بحق تشرق بأكادير في هذا الصباح الجميل، ليس فقط شمس الطبيعة بل شمس المعرفة وشمس الإبداع العربي فتحية للمبدعين العرب من مدينة أكادير.

علاقتي بالفن التشكيلي بصورة أساسية علاقة قارىء عادي ان كنت أميناً في المصطلح علاقة «قارىء أمي» بكل ما تعنيه كلمة أمية من دلالة صحيحة لكن مع ذلك أتطفل على اجتماعكم وعلى مداخلتكم هذه لأدلي ببعض الملحوظات التي قد تكون فقط ملحوظات إنسان عادي قارىء ولكنه يبحث باستمرار ويريد أن يتعلم باستمرار.
فيما يتعلق بمداخلة الأستاذ الحبيب بيده، أشار إلى مشكلة التواصل في الجمهور العربي وألحق به وصمته فظيعة جداً تألمت لها وهي انه يفتقد لحاسة بصرية أتساءل لماذا نلصق بهذا الجمهور العربي كل هذه التهم نلصق بهذا الجمهور كل هذا التخلف، مع أن المبدع الحقيقي هو ذلك الجمهور البسيط الذي لم يتعلم قط ولم يدخل المدرسة قط، من الأمي؟ من الذي تغيب عنه حساسية بصرية؟ من الذي أبدع في البناء؟ من الذي أبدع في الخطوط؟ ذلك الصانع التقليدي راجعوا ما كتبه الفنان محمد شبعة.
الفنان محمد شبعة له دراسات كثيرة استفدت منها حين ألقى عرضاً قيماً بندوة الإبداع والمكان في أصيلا.

تحدث هناك كيف أن ذلك الإنسان البسيط الذي لا يقرأ شيئاً، له قدرة إبداعية جميلة جداً قد تتفوق على كثير من أولئك الذين تخرجوا من اكسفورد أو تخرجوا من السوربون وكفانا إلصاقاً بالتهم لمثل هؤلاء الناس البسطاء الذين هم كنزنا وهم ميراثنا

الحقيقي.

الدكتور عفيف بهنسي من سوريا تحدث عن مفهوم التراث مرة أخرى نعود في ندوة الابداع العربي إلى هذا المفهوم، وتحدث أيضاً عن موضوع كيف يمكن أن يكون هناك تراثا لا يكتنفه الغموض أتساءل ألا نعيش نحن في وطننا العربي بجزر منعزلة، ألا نعيش ذلك الانعزال وكأننا في مستنقعات تنفصل الواحدة عن الأخرى، كيف نقول مثل هذا الكلام ونغفل جهود الجابري، نغفل جهود التيزيني، نغفل جهود العروي، ونغفل جهود محمود أمين العالم.

ملحوظة أخرى لمتطفل أيضاً باستمرار في مداخلة للأستاذ محمد شبعة الذي أكن له كل التقدير وأحييه بهذه المناسبة، سبق أن طرحت عليه سؤالا في ندوة الابداع والمكان في «أصيلا» ولكنه لم يجب وأعيد السؤال. فيما يتعلق بدعوة الاستفادة من التراث العربي في شكل البناء أعتبر شخصياً أن الشكل المعماري ليس بنية دنيئة، الشكل المعماري حامل للإيديولوجيا، هنا بالمناسبة أتذكر كيف أن ندوة للمعماريين المغاربة أنعقدت منذ سنتين اذا لم تخونني الذاكرة، وأصدرت توصية لم تبق حبراً على ورق. بل خرجت إلى المجال التداولي، أصبحت واقعاً نعيشه ونلمسه، أصبحت واقعاً جمالياً يفرض بطريقة أو بأخرى ويرفض البناء اذا لم يطبق بهذه الطريقة بتلك، أشير بشكل أساسي إلى هذه التوصية التي خرجت إلى الوجود وهي الالحاح على الأقواس. اذن الإلحاح على الأقواس في عصر تكنولوجي يكلف فيه القوس الكثير مادياً بالإضافة إلى ما يمكن أن يحمله هذا الشكل من دلالة ايديولوجية، ثم ذكرني الأخ لماذا؟ هذا السؤال أوجهه للفنانين التشكيليين بشكل أساسي لأتعلم منه.

في مداخلة للأستاذ الكبير كامل الزهيري، استمتعت كثيراً بآرائه السياسية، لكنه آلمني كثيراً أن استمع اليه اليوم وهو يقول أدباؤنا مثل القطط لماذا؟ لأنهم لا يرون إلا الألوان الرمادية، أحيله على النصوص العربية التي تكتب باستمرار أحيله ليفتح عينيه ليقرأ، ليقرأ ماذا؟ ليقرأ الشعر العربي ليقرأ الرواية العربية، وأشير بالمناسبة إلى أنني قدمت بحثاً أشرف عليه أستاذنا الكبير أحمد اليابوري ونوقش في السنة الماضية في مدرج كلية الأدباء في مدينة الرباط وضمن فصوله الأساسية كان هناك فصل يحمل عنوان سيميائية الألوان في الخطاب الروائي لابن حزم، من خلال روايته الرائدة المبدعة والمجددة البحث عن سعيد أبي النحس المتشائم، في هذا الفصل بينت كيف ان هذا الكاتب المبدع استمع من خلال الألوان ان يقول الشيء الكثير التي لم تكن له الكتابة التقليدية الغالبة.

عبد الصمد بلكبير

أيها السادة اسمحوا لي فيما يخص جانب الفنون التشكيلية أن أبدي الملاحظات والآراء التالية ـ الفنون التشكيلية هي أساسا فنون الشكل. وللشكل وتطوراته داخل

التاريخ خصوصيات فهو يزدهر تجديداً وابتكاراً أو يتوقف تكريساً وحفاظاً بحسب شروط خاصة في علاقاته بالمضامين وفنونها وآدابها. ويمكن القول عموما بأن للاشكال في الآداب والفنون طبيعة استراتيجية في حين أن للمضامين طبيعة تاكتيكية أي أن الأول يشتغل على أهداف ومحتويات بعيدة المدى (حضارية) في حين يشتغل المضمون على ما هو قريب عملي تاريخي ومباشر أحيانا من الأهداف.

وبالطبع فاننا نعرف ان التاكتيك لا يشتغل جيدا الا اذا كانت الاستراتيجية موضوعة، منجزة وواضحة فهو ليس سوى تطبيق وتكثيف لها. وتقع الأزمة، أزمة في المضامين وبالتالي في الآداب والفنون اذا كانت تلك الاستراتيجية غير ناجزة، اذا كانت في أزمة متخلفة عن الحاجيات والأهداف البعيدة المدى عندئذ فقط وأساسا وبصفة مؤقتة يقع الالتفات إلى الاشكال لتجديدها والتجريب فيها والاجتهاد في الابتكار لها. وتتخلف العناية بالمضامين مؤقتا أيضا ريثما يحل الاشكال الأصل إطار التعبير وهيكله.

هذه حالة مؤقتة كما قلنا وانتقالية، اذ حالما يتوصل إلى الاشكال الملائمة تاريخيا وحضاريا إلا ويبدأ الاجتهاد في تضمينها ما تتطلبه المرحلة ومصلحة المعبرين فيها وخلالها عن مضامين وأهداف اجتماعية ـ ثقافية وقيمية... الخ. غير أن بعضهم للمناسبة ينسى نفسه ويتمادى في «التجريب» للتجريب والاشتغال الشكلي من أجل جماليات الشكل وحده وكأنها غاية في ذاتها فيضيع منه الهدف وتضيع الأداة ويضيع هو من التاريخ عندما يجد نفسه موضوعيا مستخدما من طرف (   ).

في مغرب اليوم كما حدث في مراحل أخرى في أمصار عربية أخرى عناية خاصة واهتبال بالاشكال وبالفنون التشكيلية والنقد هو أيضا يتجه هذه الوجهة. ونستطيع أن نلاحظ بسهولة هذا الافتنان بالتجريب الشكلي والتفنن في جماليات الشكل سواء في ميادينه الخاصة وأهمها المعمار وواجهات المؤسسات والفنادق والمنازل.. أو في بقية فنون التعبير الأخرى دون استثناء تقريبا.

فالسينما والمسرح والقصة القصيرة والشعر.. كلها تكون اليوم فنون شكل. لا مضامين لها غير كونها مجالات لتجريب شكلي جمالي محض.

وعن هذه الملاحظة تتفرع أخرى ملازمة الا وهي طبيعة العلاقة أو العلاقات بين الفنون والآداب. ذلك أن بينها علاقات حتمية. وهذه لا يمكن ان تكون بطبيعتها متكافئة اذ لو كانت كذلك لتوقف التفاعل والتأثر والتأثير وبالتالي الحركة والنمو. غير أن مواقعها في هذه العلاقات متبدلة متغيرة بحسب الشروط المختلفة التي تحكم العلاقات تلك.

ونستطيع بذلك القول أن الفنون التشكيلية هي اليوم بالمغرب من يأخذ المبادرة ويقود الآخرين ويهدي خطاهم هي الطليعة والآخرون توابع يقتدون آثارها.

لقد انتهت أهداف ومطامح وآمال الستينيات وأوائل السبعينيات إلى مأزق أو

مآزق، انتهت إلى أزمات و إخفاقات. فكان طبيعيا أن تنسحب إلى الخلف في انتظار انتاج مضامين وأهدافا جديدة ملائمة للمرحلة ولمصلحة الفاعلين فيها والمنفعلين أكثر بنتائجها. وفي انتظار ذلك ينشغل الجميع بتحضير أطر جديدة وملائمة لتلك الاهداف والمضامين المأمولة والمرغوب الوصل اليها. أما المصروف على المضامين السالفة وهم في نفس الوقت المصروف على استمرار التعبير ضمن الاطر الشكلية الموروثة فهم موضوعيا رجعيون سلفيون رغم نواياهم الطيبة ومقاصدهم النبيلة غالبا.

غير أنه في مرحلة التشكك والتشكيك هذه مرحلة ضعف أو حتى انعدام اليقين في قناعات محددة مرحلة الضياع ربما كذلك وبالتالي الانشغال بالشكل و«الشكليات» تتميز بكونها تجمع ولا تفرق، توحد الجميع غالبا وتضيع معها الحدود الفاصلة أو تميع وخلالها تتغير المواقع والمواقف بفعل الحركة المشاركة نسبيا والغموض الذي يسودها فما أن ينجلي الظلام ويقع الخروج من النفق وتبدأ الأطراف المختلفة في البحث عن مواقعها الملائمة في الصراع وتشحذ سكاكين المضمون لتبدأ المواجهة في الثقافة والأدب.. كانعكاس لاساسها المادي في الاقتصاد والمجتمع، حتى يجد البعض نفسه وقد غير موقعه وموقفه في شروط لحظة الانتقال التجريبية السالفة.

من طبيعة الاشكال انها توحد لانها استراتيجية بالتالي ذات أهداف متعددة ومتداخلة وغير دقيقة بل وغامضة فغالبا فتسمح لذلك بالوحدة. في حين أن من طبيعة المضامين (مثل التاكتيك) أنها تفرق تعزل تميز، بالتالي تسمح بل وتدفع للتصادم والصراع.

مغرب ما بعد أواسط السبعينيات ومع نهاية تصادمات الأهداف إلى إخفاقات في جهة ونجاحات «مثلومة» من جهة أخرى، سيحدد لنفسه كدولة وكمجتمع أهدافا استراتيجية موحدة ستتسم بنفس ما تتسم به كل أهداف استراتيجية من عمومية والتباس وغموض. ولكنها عموما ستلتقي مع ظرفية الالتفات إلى الاشكال وفنون الشكل فيقع نوع من تطابق السياسي وحاجياته بالفني وحاجياته. واستمرار حاجة السياسي إلى الوحدة سينعكس، ربما سلبيا، على استمرار الحاجة إلى العناية بالاشكال، وهذا هو ربما بعض ما يفسر استمرار مرحلة التجريب الجمالي الشكلي هذه واستمرار سيادة و«طليعية» الفنون التشكيلية ببلادنا، وارتياح «المبدعين» اليها لانها عمليا تلبس أكثر من «ضرورة» «وحاجة» لديهم. ومنها اعفاؤهم من الصدام ونتائجه، بل وربما الاستفادة من شروط الوحدة، الوطنية إياها. (الم يتحمل، بالمناسبة، ثلاثة من فنانينا التشكيليين مسؤوليات «سياسية» في الدولة حاليا: بنعيسى، المليحي والشبعة) إن الدولة تحسن بذلك جيدا وتتحسس فيه مصلحتها فتتجاوب معه وتسمح به بل وتشجعه، وكل فنون الشكل اليوم بالمغرب تجد عناية من السلطة ومختلف أجهزتها وبالاخص منها النسياحية.

إن الطابع التجريدي للاشكال وفنون الشكل يسمح بوحدة من نفس الطبيعة

تجريدية وميتافيزيقية. تنتعش على صعيد المضمون بقيم صوفية أو فوضوية غالبا. وكلاهما لا يمس السلطة بل ينعشها ويقوي من شرعيتها ورسوخها. بل ومن التبعية كذلك غير أن لهذا حديث آخر.

خلال مراحل العناية بالاشكال وفنونها وبالتالي لحظات «الوحدة الوطنية» الميتافيزيقية غالبا والمؤقتة دائما. تسود فنون الشكل والتشكيليون والمعماريون والزخرفيون وكل هذه تحتاج إلى تمويل خاص واستثنائي وهي لا تستطيع أن تنتعش بل وأن تعيش بدونه. على خلاف بقية الفنون الأخرى (باستثناء السينما) ومصادر التمويل في المجتمعات المعاصرة معروفة: الطبقة الوسطى أو الدولة. هكذا تجدنا تلقائيا وخلال مثل هذه المرحلة في حاجة اليهما معا أو إلى واحد منهما (بحسب العلاقة وطبيعتها بينهما). إنها لحظتهما بامتياز لحظة هيمنتهما وسيادتهما أكاد أقول المطلقة بارتباط في حالتنا مع من يقف مفكرا ومنظرا بالنيابة عنهما الغرب الرأسمالي الحاضن والموجه.

2 ــ وأحب بالمناسبة أن أقف قصيرا عند بعض المفاهيم الرائجة في كل جلساتنا وخارجها في الساحات الثقافية العربية ألا وهي مفهوما: الحداثة والتقليد. انني اعتبرهما لعدة أسباب، مفهومان يحملان الكثير من الاغاليط وبالتالي الفساد النظري وما ينتج عنه على مستوى الممارسات.

فالحداثة مفهوم تجريدي ــ شكلي لا يصلح مقياسا لتحديد قيمة داخل التاريخ والحكم عليها سلبا أو ايجابا. هذا فضلا عن أنه في الممارسة العينية والعملية للفكر والواقع يتكشف دائما على أنه ليس غير تغطية وتسوية عن مفهوم آخر هو الذي يكمن خلفه ويفسره ألا وهو التغريب وبالتالي التبعية. غير القادرة على مواجهة ذاتها صراحة وبجرأة كما كان عليه حال أسلاف دعاتها (معروف ــ الشميل ــ سلامة موسى...) للاسف. انه مفهوم يسمح بلقاء تاريخي لثلاثة أطراف في نفس الآن نخبة السلطة ونخبة المعارضة في المجتمع والغرب الرأسمالي. الذي يؤدي ضرورة دور عراب اللقاء وضامن مردوديته.

وبالمقابل فان مفهوم التقليد من جهة لا يستقيم هو الآخر نظريا ولا يصمد أمام أبسط امتحان تجريبي ذلك لانه لا يتصور في التاريخ تكرار. ان إعادة الانتاج هي مجهود لا يقل اجتهادا وابتكارا وابداعا عن عملية الانتاج نفسها. ليست المحافظة اذن (لا التقليد) تعبيرا عن كسل أو عجز، بل هي أساسا ودائما تعبير عن ضرورة وحاجة. فالمحافظة قد تحتاج أحيانا إلى أضعاف ما يحتاج اليه الابتكار من وعي بالشروط التاريخية وإحساس بالمسؤولية اتجاهها. انها جهد ومجهود واجتهاد وهي لذلك ليست رجعية بالضرورة كما أنه ليس كل حديث بالتقدمي ضرورة. وكثيرا ما تحتاج الشعوب إلى المحافظة على قيم أو أفكار أو معاني أو مؤسسات..... نظرا لحاجتها اليها فتبذل لذلك ما تحتاجه المحافظة من بذل ومجاهدة.

إن دعاة الحداثة اليوم هم أنفسهم منتجو التقليد بمعنى المحافظة الرجعية. بل إنهما

وجهان لعملة واحدة. فمنطلقاتهما واحدة واهدافهما ومنهجهما كذلك. كلاهما كسول يعتمد الناجز يستعيره من تراث الآخرين في التاريخ (التراث) أو الآخرين في الجغرافية (الغرب). ومن الناحية العملية فكلاهما يفسر الآخر ويبرره ويحافظ عليه، بينهما تناقض حقا ولكن ضمن جدلية واحدة لا مصير لها سوى أن تستمر ككل أو تلغى وتزول ككل. فدعاة الحداثة هم الذين يقدمون اليوم المبررات للمحافظين (بالمعنى الرجعي) على شرعية وجودهم. إذ الخوف من تكريس التبعية المتخفية وراء شعارات التحديث كما هو ممارس فعليا، هو ما يدفع بالآخرين إلى الاحتماء بـ «التقليد» دفاعا عن النفس ومحافظة عليها وجوديا أولا تمسي مشكلات التاريخ والمستقبل.. لاغية أمام مشكلة الذات والكينونة «والهوية» أو الخصوصية القومية.

داعي الحداثة ينتج، شاء أم أبى، داعي التقليد وبعدئذ يستعمل وجوده مبررا لوجوده هو؟ والحال أن المسؤولية الأولى تقع على مبادرة الأول ومبادهته بمشاريع واقتراحات وآفاق لا يرى معها الثاني سوى الغناء في الآخر الغربي فيفضل لذلك الغناء في آخره الخاص تراث السلف وإرثهم للخلف محافظا عليه كما هو مقروءا ميتافيزيقيا وخارج التاريخ.

إن ما يفرض حركة الثاني هو حركة الأول، وإذا لم يفهم الأوائل ذلك فستكون النتيجة تعميم ما نلاحظه يستشري في غير مكان من جغرافية عالمنا المعاصر، من إيران إلى مصر إلى تونس والجزائر والبقية قد تأتي سريعة اذا لم يرعوا المثقفون الحداثيون ويعوا داخل التاريخ قيمة أفكارهم ومواقفهم.

لنتذكر بالمناسبة أن من قام حقا في ماضينا القريب (ما يسمى بالنهضة) بدور ضخم الأفكار الحديثة العصرية والتقدمية في عقل ووجدان مجتمعاتنا العربية كانوا هم بالذات من نعتوا خطأ بالسلفيين. (عبده ـ رضا ـ المفاسي..) وذلك بالضبط لانهم ظهروا كذلك. في حين لم يقم من اعتبروا في حينهم حداثيون (الشميل ـ صروف ـ سلامة موسى..) سوى بتكريس التقليد كرد فعل شعبي على دعاواهم التي اعتبرت في حينها عدمية والحاد لها ومجردة للامة من أسلحتها ـ الموروثة للدفاع عن مقوماته أمام ما اعتبر من طرف عموم الناس هجوما و«غزوا» مسيحيا غربيا. لقد اعتبروا عمليا طابورا خامسا للاجنبي يخذل له على حساب جماهير شعبه. فاذا أردنا الا يكون المصير اليوم هو نفس مصير أسلافنا الحداثيون بالأمس القريب (وتوجد أمثلة من البعيد أيضا) أي العزلة والهامشية والتجاوز والاحتقار من طرف عموم الناس. فعلينا أن نعيد مراجعة مسلماتنا وأساليب عملنا وشعاراتنا وعلاقاتنا ومواقفنا في أكثر قضايا ما يسمى بـ «الحداثة» وبـ «التقليد».

ليس مقياس القيمة والموقف هو التناقض بين «حديث» و«تقليد»، إنه معيار صوري وملتبس بل المقياس يجب أن يكون اجتماعيا ـ تاريخيا. مقياس المصلحة والفائدة

الموضوعية مقياس ما اذا كان يخدم حركة التاريخ ويساهم في تقدمه أم العكس.

كذلك الأمر بالنسبة لقضيتي التعريب والتغريب أو الازدواجية. فهما اليوم أيضا وجهان لدعوة واحدة في العمق. إن دعاة التعريب بمعنى الحفاظ على اللغة الموروثة كما هي ونشرها وتعميمها هم في العمق يكرسون الازدواجية وبالتالي التبعية والتغريب. كما أن دعاة هذه الأخيرة هم بالضبط ضمنا أو صراحة (هو الغالب) دعاة الحفاظ على الفصيحة الموروثة لغة للدين والمساجد والفئات التقليدية الهامشية في مقابل اللغة الأجنبية «العصرية» لغة للادارة والصناعة والتعليم... الخ. لغة للاصالة ومؤسساتها وأخرى للحداثة وأجهزتها.

إن أولئك يفندون هؤلاء وهؤلاء يعطون المشروعة لاولئك ان الحداثة والتقليد في هذا المجال اللغوي مثلا متعايشان متساكنان متعاونان ويسوغان بعضهما البعض كما نلاحظ ذلك جليا على جميع مستويات تسيير الدولة والمجتمع الذي تعبر عنه وله. كما هو حال لباسهم ومعمار وتأثيث منازلهم: جناح تقليدي للديكور «السياحي» والبقية «عصرية» ولباس تقليدي في الجمع والاعياد و«عصري» في بقية أيام العمل والانتاج والمردودية. «التقليدية» للراحة والاستجمام والانسجام مع الذاكرة المنتقاة سياحيا و«العصرية» للحياة العصرية.

د. محمد الركاب

أنا لست تشكيليا سأتدخل بصفتي سينمائيا فقط للإدلاء ببعض الملاحظات القصيرة، وكذلك لاؤكد بعض الإشارات التي قالها الاستاذ شبعة، وأريد في البداية أن أقول انني أؤكد هذا اليوم باعتزازي بهذا الملتقى وبالخصوص اعتزازي بهذه الجلسة التشكيلية والتي أحبها كثيرا ومن خلالها سأعبر عن اهتماماتي بها.

كنت أود أن أقول شيئا عن علاقة المثقفين المبدعين العرب بالغرب لكن الأستاذ شبعة فسر أحسن مني هذه النقطة إلا أنني أود أن أثني في نفس النقطة على أننا يجب علينا أن لا نتخلى عن هذا الواقع لأنه فعلا واقع، فقط يجب أن نستفيد في هذه العلاقة الموجودة بيننا وبين الغرب، يجب أن نستفيد منها والاخ شبعة فسر ذلك وأسهب بشكل أفضل.

النقطة الثانية: الفنون التشكيلية وعلاقتها بالسينما. بطبيعة الحال أؤكد هنا ان الصورة السينمائية مرتبطة بشكل مؤكد بالفنون التشكيلية؛ وعندما أقول انني سأؤكد هذه شهادة فقد أريد أن أقول ان جميع المدارس العليا سينمائيا موجودة في العالم وبالخصوص المدارس الجدية منها تستعمل لمدة طويلة الفنون التشكيلية بالخصوص في كلية التصوير لأن تخرجي واهتمامي في التصوير كسينمائي وبالخصوص في التصوير، تجسم جميع الدراسات انطلاقا من الفنون التشكيلية، حيث أتذكر في باريس والتي درست

بها؛ والاتحاد السوفياتي لمدة خمس سنوات، كان لنا اساتذة يستعملون دائما الفنون التشكيلية كأسس لدراسة شيئين مهمين في التعبير السينمائي الا وهما الإضاءة أي خلق الأجواء داخل النماذج السينمائية، داخل المشاهد السينمائية، وكذلك الإطار الذي كان دائما ينطلق دائما من خلال الفنون التشكيلية، المعاصرة والقديمة كذلك، لانهم يقولون على ان الفنان التشكيلي هو الذي يتحكم في الفضاء لانه يبدأ لوحته وهي بيضاء، اذن هو الذي يستفيد من هذا الفضاء وهو الذي يملأ هذا الفضاء وهو الذي يخلق التوازن داخل هذا الفضاء.

أؤكد هذا القول بشهادة رأيتها بعيني وشاهدتها وسعيت في وجودها، كنت في الاتحاد السوفياتي في الستينات عندما كان الاستاذ «بندر جوك» وهو أستاذي أنتم تعرفونه يصور فيلم «لرسيك» هذا الشريط يتألف من 8 ساعات صور وكتب من طرف «بندر جوك» والجماعة التي ساهمت في إيجاده، انطلاقا من لوحات زيتية لها علاقة بالظرف التاريخي الذي ستغطيه الأحداث.

هذا يؤكده. إذاً أريد أن أربط هذه الفكرة بأزمة الإبداع التي توجد في وطننا العربي عندما أتكلم بطبيعة الحال عن الأعمال الروائية. بجانب هذا أنا أؤكد انه في وطننا العربي كما قلت بالأمس أؤمن بان هناك طاقات وهناك مبدعين وهناك ابداعات جيدة وجادة، ولكن بجانب هذا هناك الرداءة في الإبداع وفي الانتاج الثقافي، الأزمة الموجودة هي عدم الاهتمام، أنا لا أتكلم الا عن الميدان السينمائي عدم الاهتمام السينمائي بهذه الاشياء بما فيها المعاملة مع الفنون التشكيلية، أريد أن أقول بالتأكيد على أن معاملة الفنان السينمائي والمبدع السينمائي بالفنون التشكيلية هي ضرورية في حياته كما أن الضرورة تدعي السينمائي أن يتعامل مع المسرح ومع القصة ومع الأدب ومع الموسيقى والرقص الخ.

علاقة الفنون التشكيلية وعلاقة السينمائي بالسينما وبالفنون التشكيلية هي علاقة متينة الشيء الغريب هي الإنارة، هي الضوء، فأنا أقول دائما ان الإنارة هي الضوء، فأن أقول دائما ان العين لا ترى شيئا عندما يسحب الضوء فالضوء هو الذي يخلف عند الشخص الأشياء التي تتسرب إلى العين، العين لا ترى شيئا بدون إضاءة.

إذن انطلاقا من هذا استعمل دائما فعلين هناك فعل رأى وهناك فعل نظر، المشكلة في وطننا مع الأسف هو اننا نرى ولكننا لا ننظر، أنا الآن أرى القاعة ولكن أنظر إلى عبد الصمد بلكبير مثلا، في نظرتي إلى عبد الصمد أجسم وأشخص اطارا ما إذن اختياري لصورة ما. وعدم وجود هذه التجربة، وعدم وجود هذه الممارسة عند السينمائيين بالخصوص، تجعله انه ينتج على مستوى الصورة لا أتكلم على المضمون. ان ننتج الاشياء الرديئة وشكرا.

د. حسين المليحي

أريد في تدخلي الوقوف بإيجاز على نقطتين وردتا في ورقة العمل وهي قضية الأمية البصرية ومشروعية تداول التشكيل العربي.

فيما يتعلق بالنقطة الأولى الأمية البصرية أضيف صوتي إلى الأخ العافية. وهو ان هذه الأمية لا وجود لها بتاتا لماذا؟ لأن الانسان يعيش فضوله البصري انطلاقا من طفولته وينمو هذا الفضول إلى أن يصبح صنعته، وبالتالي فان التشكيل لا يمكن ان يكون وقفا على التشكيليين فقط بل يتوزع التشكيل على كل الأفراد بما في ذلك الشاعر والقصاص والروائي والسينمائي.

إذن مادمنا قد اتفقنا على ان كل واحد منا يعيش فضائه التشكيلي فان الرواية بالنسبة إلي تقدم أعظم لوحات تشكيلية، وكما كنت أكرر على مجموعة من الطلاب، ان الروائي عندما لا يحسن الوصف فان روايته تعاني مشكلة السكونية. لأنها لا تشكل لوحاتها. واذا انتقلنا إلى السينما وقد أشار لهذا الأخ الركاب. فأنا اعتبر ان مجموعة كبيرة من السينمائيين يعملون على خلق لوحات تشكيلية وقد أشار بذلك إلى مثال «دا كشوط» وأنا لا أجد مثلا عند (جوزيف لاتري) وكذلك عند «جورودفسكي» وأحيلكم على شريطه المشهور «الجبل المقدس» فالفيلم عبارة عن لوحات ولوحات ولوحات، من هنا أصل إلى النتيجة التالية وهي ان مشروعية التداول للفن التشكيلي العربي لا يمكن لها ان تتم وأن تأخذ شرعيتها إلا من خلال مراعاة الأحكام التالية:

أولاً: يجب على الفنان التشكيلي أن يراعي بلاغة الفضاء العربي بتضاريسه الطبيعية وبتضاريسه الانسانية.

ثانياً: أن يراعي بلاغة الجسد العربي وقليل هم الفنانون التشكيليون الذين وضعوا اشكالية الجسد العربي لماذا؟ لأن قضية الجسد لا تنسحب فقط على مشكلة التشكيل بل كذلك على مشكلة المسرح ومن هنا نلاحظ مثلا اننا إذا حررنا جسد الممثل العربي أمكن لنا أن نخلق هوية المسرح العربي، فكيف يعقل مثلا أن يلجأ الغربيون أي ذلك الآخر الذي تحدث عنه محمود أمين العالم إلى التصرف العربي لتلقين الممثل حركية الجسد وصفائه ونقائه. فعل ذلك جورودفسكي في شريطه المشهور عندما قضى مع ممثلين زمنا طويلا يعلمهم صوفية الإمام الغزالي.

بطبيعة الحال هذه المشروعية الأولى التي أسميها مشروعية ثقافية، تدفعني إلى الحديث عن مشروعية ثانية وهي مشروعية وظائفية وفي هذا المجال لا داعي لكي احاسب الأنظمة العربية فيما يتعلق ببرامج التعليم، ان التداول للتشكيل العربي يتم أساسا من خلال العلاقة النفعية القائمة بين التشكيلي وبين المستهلك وقد أشار اليها عبد الصمد بلكبير ولذلك فاذا أراد التشكيليون العرب ان يحققوا هويتهم العربية يجب ان تنطلق مشروعية تداول اعمالهم انطلاقا من عملية تشعيب ما يسمى بالتداول، تشعيب من

خلال أولا الاحتكاك بالطفل في المدرسة وانسنته في ما يسمى الكتابة التشكيلية من خلال إصدارات. أنا مثلا يمكنني أن أسرد أمامكم لائحة طويلة للتشكيليين الأجانب الغربيين وبما أنني أعرف مجموعة من التشكيليين المغاربة فانني اجهل التشكيليين العرب؛ بطبيعة الحال. اعرف ضياء العزاوي، واعرف الحلاج أو أسمعه لم أعثر مرة واحدة على ما يسمى (بلاكيت). يعني فيها تعريف بالحلاج أو بضياء العزاوي... مات المرحوم الفنان التشكيلي الفلسطيني، وكان قد أصدر مجلة كتب فيها مقالة حول التشكيل.. في المغرب، ولم تعد تصدر هذه المجلة فكيف لي أن أعرف مثلا وضعية الفن التشكيلي في العالم العربي؛ في المشرق. كذلك ليست هناك انجازات ودراسات علمية وجامعية تطرح علاقة التشكيل بالأدب عموما. بما في ذلك الشعر والأدب وهنا ألاحظ انفصاما كبيرا بين الشاعر والتشكيلي والسينمائي والروائي الخ.

فلماذا لم نخلق ما يسمى بالتواطئات الفنية؟ هذه التواطئات هي التي تستطيع مستقبلا ان تخلق هوية الابداع العربي، لا داعي إلى سرد نماذج في الغرب نجد الفنان المسرحي ومعه فنان تشكيلي هذا التحالف أصبح ملموسا اليوم وأرجو أن يستمر وذلك من خلال لجوء بعض الروائيين إلى التشكيليين المغاربة مثلا اعطي نموذجا للمغرب. عندما ينجز غلاف الرواية أحد التشكيليين العرب، لان العمل الابداعي وهويته الفنية تبدأ من الغلاف وهذا ما جعل بعض طلبة الجامعة المغربية يقومون بقراءة سينمائية للغلاف، بحيث ان ابداع محمد برادة مثلا لعبة النسيان لا ينطلق من الجملة الاستهلالية للرواية وإنما ينطلق من الغلاف.

هويتنا أساسا كان عليها أن تتحقق منذ انطلاق هذا الملتقى، أنا لا أعرف أسماء المبدعين العرب باستثناء عبده جبير ويعتبر في رأيي فنانا تشكيليا كبيرا لان روايته «تحريك القلب» تقوم على بيت وهذا البيت منهار، ينهار كينونة وينهار كذلك بنية وشكرا.

* * *

د. وجيه مطر

كانت عندي فكرة كنت سأطرحها في بداية هذا الملتقى لكن الخوف على ما يبدو مزروع فينا كثيرا، فارتأيت أن أبقي على هذه الفكرة وأضعها في مكانها الصحيح أي في مكان التخصص في الفنون التشكيلية.

وأنا لست حبا من زملائي الذين سبقوني حول ثقافتهم بالفن التشكيلي ولكن ما أثارني وأنا أسمع ما قد تلي علينا وهو شيء دسم ومفيد. انه عندما حضرنا لهذا الملتقى حضرنا لنفيأ في ظل اليافطة التي تتصدر المنصة. وقد كان اليوم الأول يوما ساخنا وحادا لأنه تعرض لأهم القضايا الانسانية قضية الديمقراطية، الديمقراطية والابداع فكريا،

سياسيا، واجتماعيا. أنا لم أستطع أن نتصور ونحن نتحدث بعامة حول الابداع والهوية القومية، وبخاصة حول الفن التشكيلي وما يتفرع عنه. و إشكالاته وهمومه وننسى ولو بالإشارة وهنا أتوقف وقد سبقني الأستاذ علي فرزات إلى هذا الموضوع واشكره إلى هذه اللفتة، التي سبقني فيها وسبقنا جميعا.

ننسى ولو بالإشارة إلى فنان عربي قضى نحبه وقدم نفسه قربانا للفن وللديمقراطية وللإبداع. وللقضايا القومية، هذا الفنان ناجي العلي، هذا الشاهد الشهيد الذي كان يرسم هموم الأمة بكل تفاصيلها، ولم ينتظر تحقيق الديمقراطية حسب ما جرت عادة الكثير من المثقفين بل استل ريشته والوانه وأخذ يصارع من أجل هذه الديمقراطية، التي سنبقى نعاني من فقدانها ان لم يتحول كل منا إلى ناجي علي ليس فقط بالفن التشكيلي والرسم والتصوير، بل أيضا بالشعر والرواية والمسرح والسينما وكل مفاصل الإبداع السينمائي.

ولا أعتقد ان الهوية القومية تختصر بالكتابة باللغة العربية أو الرسم حتى باللغة العربية، فهناك كتاب هم عرب، وكتبوا باللغة العربية، كتبوا باللغة العربية ضد قضايا الأمة العربية وضد الهوية القومية العربية.

تدخلت قصرا وأردت محاولا أن أسوق اليكم فكرة ان نفعل شيئا ولا أعتقد ان هذا الشي هو للفنان ناجي العلي ان نفعل شيئا لنا بشخص الفنان ناجي العلي، ان نفعل شيئا للفنان العربي المبدع، ان على قضايانا حية متفاعلة، رفيق لكم يقضي على يد أعداء الديمقراطية. هل تعرفون ماذا قال مرة ناجي العلي لأحد أعداء الديمقراطية، اذ قال هذا العدو عدو الديمقراطية عدو الحرية، قال من هو هذا ناجي العلي، أبلغوه بأني سأذيب أصابعه بالأسيد، فقال ناجي العلي مجيبا ردا عليه. قال قولوا له بأنه لو أذاب أصابعي فسأرسم بأصابع رجلي. ولا يفوتني هنا إلا أن أنوه بالأخ محمد الركاب عندما قال البارحة بانه سيموت دون أن يحقق هدفه في تصوير فيلمه الذي ينوي عمله.

فماذا فعلنا وماذا سنفعل؟

أيها السادة أيها المثقفون هل تكفي المرثيات والخواطر؟ وبعض الدموع الساخنة فعلا؟

لنجرب أيها السادة أن نكون هجوميين، فقد نكسب ما نخسره بحياديتنا، يبقى ناجي العلي، ماذا نفعل له نحن المبدعون العرب، وهو كان منا لكن هل نبقى نحن إليه؟

في هذه المناسبة عندي اقتراح او توصية كما تشاؤون أرجو من الرئاسة أن تسجله وتطبعه للاخوة المؤتمرين، وبإمكان الاخوة المؤتمرين الآن أن يروا ذلك، أو ترفعه إلى المجلس القومي للثقافة العربية بصفته أحد المنابر العربية الثقافية ان يشكل هذا الملتقى لجنة لتخليد أعمال ناجي العلي فلا أعرف ما رأيكم وهذا واجبنا ولا شكر لنا.

د. الحبيب بيده

بادىء ذي بدء أريد أن أشكر المجلس القومي للثقافة العربية لإتاحة الفرصة للمبدعين العرب للحديث عن الإبداع العربي في كل مجالاته وكنت أود أن تكون المناقشات مهمة في كل موضوع على حدة حتى لا نقع في تداخل من شأنه أن يقصينا من دراسة الموضوع بطريقة متوازنة وبطريقة متزنة وعلمية.

بالنسبة لهذه الحصة الحديث عن الفن التشكيلي أعتقد أنه كان يجب ان يتسم الحوار بتمركز حول الموضوع من أساسه لأنه موضوع خطير جدا ولا تكفي الكلمات العامة والعمومية لتوضيحه وللسير بنا في طريق ربما يخلصنا من الغموض التي تعيشه هذه الفنون وكذلك رد فعل الجمهور الذي نتحدث عنه اليوم على أنه أمية بصرية أو كل المبدعين الأدباء أميون بصريون، لا أعتقد بهذا أبدا ان كل فن هو حافز قبل كل شيء حافز مادي ومحدود بخطابه. لا يمكن للفن التشكيلي ان يقوم بنفس البلاغ أو بنفس الرسالة التي يقوم بها الشعر أو التي تقوم به الموسيقى. هناك حوافز محدودة، وهذه الحوافز هي التي تجعلنا نتنوع في التعبير ونتنوع في الإبلاغ.

بالنسبة للموضوع الأساسي، الفنون التشكيلية والقومية أو الهوية القومية. كان من المفروض ان ننطلق من مفهوم الفن في فكرنا العربي، حتى نتحدث عن هويته، الفن في مفهومه العربي يختلف تماما عن الفن في مفهومه الإغريقي أو في مفهومه الحديث الذي نعرفه اليوم. هذا الفن كيف تطور تاريخيا؟ كيف تنوع في تعابيره؟ أين مكان الفنون التشكيلية أو الفن التشكيلي فيه؟ هذا هو المنطلق الذي يجب أن ننطلق منه لكي نصل إلى ربط الحاضر بالماضي، الماضي المتحرك ليس الماضي الجامد، ليس الماضي السلفي، لأن هذا الماضي بقدر ما هو سلبي، بقدر ما هو أيضا إيجابي ونجد فيه مبدعين عرب اعطوا للفن مفهوما صحيحا وأنتجوا من خلال هذا المفهوم ومن خلال هذه العلاقة الفكرية بين النظرية والتطبيق انتجوا فنونا لازلنا نعيش معها، لازلنا نستلهم فيها ولازلنا نتحاور معها ونبحث عن الثابت والمتحرك فيها، الانطلاق من المفهوم العربي وحده، الصناعة عند العرب ليست محرمة، الفن ليس محرما، الفن لم يكن تمثيليا لم يكن تصويريا بالمعنى الغربي لأن الحضارة العربية والفكر العربي ارادتا ان يكون الفنان مبدعا، ان يكون محاكيا للطبيعة بالخلق من حيث الفعل لا من حيث المظهر الموجود المظهر المعطى.

إذن، عندما نشاهد المنمنمات نتعاشر ممثلاتها عن التماثيل الرومانية أو اليونانية، وعن التصوير اليوناني الغربي، ويأول المستشرقون أو بعض العرب على أساس التحريم لهذه المنمنمات، يقولون انها كانت نتيجة لحيلة وجدها الفنان العربي لكي يهرب من العقاب الذي ينتظره يوم القيامة، في حين أنه ليست في الحقيقة، الحقيقة ان الفنان العربي بحكم اختلافه وبتمايزه اراد ان يكون فنه ملتصقا بخلفية فكرية فلسفية نجدها عند الفارابي عند

الكندي عند التوحيدي عند الكثيرين، عندما يتحدثون عن هذه الصناعة على أساس انها محاكاة في الفعل يعني في الابداع يعني في الإضافة، وبالتالي فان القطيعة كانت بيننا وبين الفكر المتحرك الفكر التراثي المتحرك هو الذي جعلنا فنانين لعصور عديدة حتى يأتينا المستعمر باشكال استلهمها فنا واستغلها كما استغل اشكالا أخرى ويعطيها نماذج جديدة على حوافز جديدة. كأن نكون قد استوردنا هذه الفنون، بحيث اننا لم نستورد هذه الفنون ومن هذه الفنون الفن التشكيلي.

لا مانع أن ينتقد الفنان العربي اللوحة أو القماشة أو الجدار أو أي حافز آخر المفيد انه في هذا التعامل يجب ان يكون قوميا ان يكون ملتصقا بالفكر الحي وملتصقا بالإبداع وبالحرية التي كانت له في الماضي.

إذن المشكلة المطروحة على الأساس النظري هو انه ليست الحرية لكل فنان تشكيلي لتقديم فن ابداعي متميز وخصوصي وعلى المستوى العملي يجب على كل المؤسسات ان تسهل اللقاء بين الفنانين العرب بين الفنانين التشكيليين العرب حتى يتحاوروا في كل هذه القضايا ويخرجوا من النقاش حولها باتفاقات بابداعات فكرية حتى يخرجوا للجمهور العريض فنا جديدا ومتميزا وخصوصيا، وحتى لا نلوم الجمهور بانه رديء الذوق بانه أمي بصريا يجب أن تقضي المؤسسات الثقافية في البلدان العربية التي ربما تتحرك في المستقبل تقضي على الرداءة في كل المجال الإبداعي وبالتالي نكون نحن في الحاضر، وملتصقون لا بالأشكال البصرية أو بالاشكال الظاهرية أو بالموضة التي ربما استغلها البعض للتجارة، يجب ان نكون في علاقة مباشرة بهذا الفكر الحي الذي كان وراء الابداع الغربي الحقيقي وشكرا.

* * *

الجلسة الخامسة:
الموسيقى والغناء

جلسة الموسيقى

الكلمات حسب التسلسل الآتي :

ـ محمد الرايسي
ـ محمد قطاط
ـ منير بشير
ـ توفيق الباشا
ـ محمد الرايسي

التدخلات

ـ مراد وهبة
ـ محمود أمين العالم
ـ محمد بحر
ـ متدخل
ـ علي مصطفى المصراتي
ـ متدخل
ـ علي عقلة عرسان

ورقة العمل

محمد الرايسي

واقع الموسيقى والغناء العربي
محاولة في التشخيص

ان كل محاولة لتشخيص حالة الأغنية العربية، تضعنا أمام خاصية ظلت سائدة ومهيمنة على هذا الجنس الفني في الوطن العربي. وتتجلى هذه الخاصية في الاقتصار على تمجيد الغناء بالصوت البشري، بكل مضامينه، واشكاله، ودون اعطاء الجانب الآلي المجرد من الكلام، نفس الدرجة من التذوق. كما ان التراكم الحاصل ـ في الكم ـ في صنوف الغناء بكل انماطه التقليدية، والشعبية، والمعاصرة؛ لم يحدث في القوالب الموسيقية، الصرفة. وارتبطت الأذن العربية، بالمعاني المادية للمضامين الغنائية، من غير ان تسمو إلى مستوى تذوق التعابير الموسيقية التجريدية والتصويرية. ومن ثم بات علينا طرح السؤال التالي: هل من المفيد أن نتحدث عن الغناء، أم عن الموسيقى في الوطن العربي؟ ان من باب تضييع الجهد، الحديث عنهما منفصلين، لأن واقع الحال يرغمنا على التحدث عن لون من النشاط، أخذ الغناء فيه، موقعاً تاريخياً واجتماعياً، غطى على اللون الآخر. ولئن كانا معاً، يستمدان لونهما من مادة واحدة. وبالتالي فان الحديث عن احدهما ـ وهو الغناء ـ لأنه مركز النشاط الذي مارسه العربي إلى اليوم، بنوع من التفضيل والتذوق، سيحمل ضمنياً، أثر اللون الآخر.

ان الغناء العربي، لا يكون في مبانيه، وحدة متناسقة. وهو ينبني على عدة مرتكزات وخليط من الصيغ والقوالب لم تصل إلى النموذج المتكامل، الذي يمكن من تحديد هوية فنية بين سائر الأقطار العربية. وواقع هذا الغناء، يشهد على انه لم يتجاوز بعد مرحلة التجريب، وما زال يتأرجح بين التراث والبحث عن الهوية، كما ان التراث فقد وقعه نتيجة التهجين الذي لحق اشكاله وفكك مضامينه.

لقد هيمن نقاش حاد طيلة هذا القرن، ومنذ تاريخ انعقاد المؤتمر الأول للموسيقى العربية الذي انعقد بالقاهرة سنة 1932، بين الممارسين والمنظرين، وظل هذا النقاش يدور حول بعض القضايا البسيطة التي لم تتجاوز بعض المفاهيم المرتبطة بالمقامات والايقاعات وبعض القوالب، وأساليب التأليف التي ينبغي ان يتبناها الغناء العربي. وقد ورث المجمع العربي للموسيقى هذه الوضعية إلى الآن ومنذ أحداثه سنة 1970 بتوصية صادرة عن المؤتمر الثاني الذي انعقد بفاس سنة 1969. بالاضافة إلى ذلك لم تنهض مؤسسات للتكوين على أسس علمية تمكن الجيل الجديد من أساليب الخلق والابداع.

ومن بين الاشكاليات التي واكبت أجيال الموسيقيين بالوطن العربي، القطيعة شبه التامة بين الممارسة العملية والطروحات النظرية. فكما تعددت النظريات التي يستند كل اتجاه منها إلى قاعدة تختلف مصادرها عن الأخرى، تنوعت الممارسات الميدانية، التي غلب عليها عنصر الاعتماد على الأساليب التقليدية. وقد نتج عن ذلك خلط منهجي داخل أوساط المنظرين، وفيما بين الممارسين، ويمكننا تلخيص هذا الخلط في الاشكالية التالية:

أولاً: في الوضعية النظرية:

أ ـ يوجد اتجاه محافظ يدعو إلى الابقاء على الماضي باشكاله وقوالبه، المنحدرة أصلاً من الحقبة العثمانية بكل مصطلحاتها وبنياتها.

ب ـ اتجاه يدعو إلى التخلص من الحقبة العثمانية والدخول في العصر بكل معطياته التقنية والحضارية، باعتماد المناهج الغربية.

ج ـ اتجاه وسط، ينظر إلى التراث نظرة حديثة، ويرى ان المناهج الغربية ستساعد على فهمه بعمق، فضلاً عما ستوفره من تقنيات ومفاهيم اكاديمية معاصرة.

وليس يخفى ما يحدث من تردد أمام هذا التعدد، الذي يؤكد قدسية التراث عند الاتجاه الأول، والدعوة إلى القطيعة معه عند الاتجاه الثاني، والتردد والتأرجح الذي يطبع نظرة الاتجاه الثالث.

من ناحية أخرى، نسجل التفاوت المعرفي، بين الانجازات التراثية النظرية عند الأقدمين من أمثال الكندي، والفارابي، وابن سينا، والارموي، وابن زيلة واصنافهم، وبين المحاولات النظرية المعاصرة في الموسيقى العربية، فبينما اتسمت أعمال القدماء بالبحث المتعمق في أسس وعناصر تكوين الفن الموسيقي، بغض النظر عن مصادره وهويته، وانما كظاهرة تواكب المعرفة الشاملة في الدرجة الأولى، وقد اقتضى منهج اولئك، النظر في أدق الجزئيات والعناصر الصوتية، والايقاعية وصولاً إلى التركيبات النغمية والمقامية، وقوالب الغناء ودور اللغة والشعر في تحديد النمط الغنائي وهويته. انحصرت المحاولات الحديثة في التحليلات السطحية وفي وصف العناصر الجاهزة، واذا كانت أحكام القدماء قد جاءت محددة لأصول انماط الغناء السائدة في العالم الاسلامي آنذاك، بدون تعصب أو احتواء، فارسية أو رومية أو يونانية أو عربية، فقد جاءت كتابات المعاصرين متغاضية عن تلك الأصول التي تسربت إلى الغناء العربي، مما أدى بها إلى الوقوع في التناقض والبعد عن الأمانة العلمية، وكثير من هذه الكتابات يذهب إلى اعتبار التراث الانساني ـ والغربي بالخصوص ـ ينحدر من أصل عربي، مما يخالف منطق التطور وأسس التفكير السليم.

ثانياً: في الواقع العملي:

لم تبتعد النظرة العربية إلى الممارسة الموسيقية، عن كونها ضرب من **اللهو والطرب**، وبناء على هذه النظرة، ظلت وظيفة الموسيقى والغناء مرتبطة بمجالس الأنس وحلقات الرقص الغريزي في بعض الأوساط المغلقة، وفي حياة الحريم، كما تشهد على ذلك كتابات القدماء، وكانت هذه هي وضعية الغناء الذي يمكن أن نسميه بالغناء المتطور حسب مفهوم ومستوى التطور في تلك العصور. وقليلة هي فترات الانفراج في التاريخ العربي التي سمحت بانتشار هذا النوع من النشاط الفني. ومن ثم، فان الموروث الموسيقي التقليدي، المتميز عن الفلكلور، لم يحقق قفزة نوعية في حجم العلوم والفنون الأخرى خلال التاريخ العربي. وقد شهد هذا النشاط حقباً من القحط والجمود، وتولدت عنها قطيعات متلاحقة بين الانماط الغنائية. وبغض النظر عن الفلكلور الذي يتنوع بتعدد الأقطار العربية، ونشاطه مستقل عن الفن الحضري الذي يتطور ذهنياً وعملياً، فاننا لا نتمكن من استخلاص نماذج في حجم التاريخ العربي الطويل، وسنرى ان النشاط الابداعي يتباعد في الزمن والمكان بين نمط غنائي وآخر، فما تولد عن فترات حضارية وسياسية متباعدة المشارب والأفكار والجذور الثقافية. ويمكننا أن نجمل هذا النشاط، بناء على الواقع في انماط ثلاثة، هي: 1) المقام العراقي، ويعود إلى العصر العباسي. 2) النوبة الأندلسية. 3) القوالب والادوار والموشحات المنحدرة عن الحقبة العثمانية.

تلك هي الحصيلة التي وجد المارس العربي نفسه أمامها، مع ما يطبعها من اعتماد على أساليب تقليدية واجترار القوالب الجاهزة.

ومع ميلاد أفكار جديدة، حملتها تيارات متقدمة نتيجة الاحتكاك بالغرب، وظهور المحاولات الأولى لخلق أوبيرا عربية في لبنان وسوريا ثم مصر، منذ القرن التاسع عشر، ظهرت الخطوات الأولى للابتعاد عن القوالب الغنائية المنحدرة عن الحقبة العثمانية، وبزوغ نزعة رومانتيكية في البناء والتعبير مع سيد درويش ومحمد عبد الوهاب، والقصبجي والسنباطي وفريد الأطرش وغيرهم. وتوالت التجارب طيلة العقود السالفة من هذا القرن، وبقيت محصورة في نمط الغناء، مع محاولات متفرقة لخلق تقاليد موسيقية لم تتجاوز بعض المعزوفات في قوالب شرقية وغربية، لم تكتسب قاعدة اجتماعية لأسباب ثقافية وسوسيولوجية وسياسية.

لقد كان لتوسع القاعدة الديموغرافية في المدن العربية، وترعرع شرائح اجتماعية، حملها النشاط الصناعي الوافد مع الغرب، وانتشار مدن الصفيح الهامشية، ونشوء جيل من أبناء المهاجرين من البوادي إلى المدن، محمل بتقاليد فنية لها خصوصيات تختلف عن خصوصيات الفن المدني. لم تستطع التعايش مع أنماط الغناء ذي الأشكال والقوالب والمضامين المتباعدة، حيث المناخ الطبيعي يكيف الاهازيج الفلكورية، وحيث القوالب المدينية يطغى عليها المحيط المغلق. فمع نضج الجيل الثاني من أبناء

المهاجرين من البوادي، الذي نشأ في وضعية اتسمت بالتهميش، وما اكتسبه من أدوات معرفية غير متينة، واعتماده على مرجعية تعود إلى جذور بدوية. وأصبحت مفككة بفعل الازدواجية الحضارية التي نشأ عليها. وتولدت لديه ثقافة فنية مهجنة لم تمكنه من فهم الجذور التي ينحدر منها ثقافياً، ولم يسعفه وضعه الهامشي في المدينة من الاحتكاك الفعلي والعملي لاستيعاب الثقافة الجديدة والاندماج فيها على أسس متينة، وحينما انخرط الجيل الثاني في النشاط الذي وجد نفسه فيه بارادة أو بدونها، كان عليه أن يوظف تراثاً مفككاً، يحمل من قيم البادية، بأساليب مدنية تحت غطاء الشعبية. الذي اجتذب طائفة الشباب لاعتماده على طرق لا تتطلب تكويناً منهجياً ولا يتوقف على تقنيات متطورة. مما جعل الأغنية الفنية في الوطن العربي، تفقد نمطها شكلاً ومضموناً وتتراجع أمام زحف التيار الوافد من البادية. بيد أن الوضع الحالي، وهو ما يمكن أن نسميه «بفترة انتقالية» اذا كان يتسم بكونه قد كسر القواعد الكلاسيكية لحساب التيار الشعبي، فانه يتسم من جهة أخرى بخصائص تبتعد عن كل منهما من حيث المضمون، حيث يسجل التهافت نحو المعاني المبتذلة، والصيغ المبنية على الايقاعات والالات الصاخبة، وسيادة الأغنية الموسمية، المستجيبة لمطالب الملاهي الليلية.

اذا كنا نسجل هذه الوضعية التي نلاحظ انها بقيت محصورة في التراث وفي بعض التجارب المتفرقة التي حاولت الخروج عن التراث، فاننا نسجل من جهة أخرى، ظهور بعض التجارب التي استطاعت أن تكون مدارس قائمة بذاتها، وكمثال على ذلك التجربة الرحبانية في لبنان، التي وظفت تقنيات غربية بمهارة. ومن ايجابيات هذه التجربة، تمييزها بين الممارسة الابداعية المجددة، والأشكال الكلاسيكية، ان كل مضمون شعري تعاملت معه هذه المدرسة، كان يذهب إلى ربط القالب الشعري بالشكل الفني عضوياً. وقد تجلى ذلك في التمايز الحاصل عند هذه المدرسة، بين التعامل مع الشعر الكلاسيكي ومع الموشحات الأندلسية ـ كأشكال من النظم ـ ومع الشعر الحر، حيث نسجل محافظتها على بنية اللغة العربية، فضلاً عن وضوح الحس التعبيري في أعمالها.

لقد ظلت العلاقة بين المتلقي والموسيقي في الوطن العربي، موسومة بالتباعد، حيث ينظر المتلقي إلى الموسيقي، وكأنه يمارس عملاً يعتبر من الاسرار التي تعتمد على الهبة الطبيعية والموهبة الفطرية!...

كما ان هذه العلاقة قد فقدت التواصل المباشر، وأصبحت خاضعة لتوجيه تتحكم به الوسائل التجارية والرسمية التي تكيف الرأي العام المستمع، والذوق العام في اهتمام معين. ومن هنا انحدرت هذه العلاقة إلى الفرجة والاستهلاكية، واتخذت كوظيفة للمؤانسة وملأ الوقت الفارغ!..

وفي الوضع المعرفي، لحد الآن تنعدم رؤيا ولو قريبة مع الاجناس الابداعية التي

عرفت تطوراً جعلها تتبادل أدواتها وتشترك في صياغة ثقافة متجانسة، حيث نجد حضور التاريخ والرموز العربية، في الفكر والأدب والرواية والشعر والفنون التشكيلية والمسرح، وحيث نجد هذه الأجناس تتبادل المعرفة، وتستند إلى مرجعية ثقافية توظف أدوات ومناهج متطورة. بينما في الميدان الموسيقي، تنعدم قاعدة علمية صحيحة تمكن من تجاوز الأساليب التقليدية، وتحقيق قفزة نوعية تساير وتخاطب الأجناس الأخرى.

ان البحث في مفهوم البعد العربي على مستوى الشكل والمضمون في مجال الغناء والموسيقى، سيفضي بنا في النهاية إلى الوقوف أمام البعد الانساني الشامل، الذي وسم التمدن العربي الاسلامي منذ فجر الاسلام. فلقد كان لأفواج المسلمين من عرب، وفرس، وروم، وأقباط واشوريين، وهنود، وبربر، وقوط وعبرانيين، دور في تكوين حضارة متفاعلة، كان من بين روافدها ما انتقل عن حكماء اليونان والاغريق والكنيسة من نظريات ساهمت في بلورة نشاط تناقلته الأجيال إلى وقتنا الحاضر.

ان اللغات واللهجات التي بقيت حية ومستمرة في الوطن العربي، وما ارتبط بها من تقاليد موسيقية وغنائية محلية، وصور حلقات الذكر والحضرة والرقصات الجماعية، ان هي الا امتداد لثقافات تلاقحت وكونت رصيداً اصطبغ بالتعدد على مر التاريخ، لم يكن لينحصر في شكل موحد، وهو تعدد يجب اعتباره مصدر غنى وقوة يؤدي إلى آفاق تتسم بالدينامية.

وان القوالب الكلاسيكية للموشحات الشرقية، وصنائع وميازين النوبة الأندلسية اعتمدتا وحدة البناء الصارم للشكل، ضحت فيه بالجانب التعبيري، واخضعت البنية الايقاعية للشعر العربي لقياسات هندسية مرتبطة بقوالب منحدرة عن ثقافات متعددة. بينما حملت النهضة الحديثة الناتجة عن الاحتكاك بالغرب، بوادر التخلص من سيطرة القوالب القديمة، ودشنت مرحلة من التجريب خلفت اعمالاً ذات انماط متعددة البنيات أعطت الاهمية للمضمون على حساب الشكل.

في ضوء هذه الاشكاليات المتعددة، فان كل تصور لافاق المستقبل، يجب ان يعمل على تجاوز الطروحات الماضوية، والتعامل مع التراث بنظرة مستقبلية على أسس علمية، والغناء كفن يرتبط باللغة عن طريق الشعر، يجب ان يستند إلى معالجة تهتم بالبحث في بنيات الشعر مرتبطة بعناصر البناء الموسيقي، مع اعادة النظر في الأساليب التي ظلت سائدة إلى الآن بواسطة ممارسة غيبية تعتبر كل ما هو موروث، مقدس. كما انه يجب اعادة النظر في التراكم بدون مركب أو شعور بالنقص أمام النماذج الانسانية المحيطة بنا. ومن ثم، فان اعادة انتاج الماضي وتكراره بدعوى الحفاظ على الهوية، سيكون مجرد اجترار مقنع بغطاء الهوية. وان ممارسة متحررة من هذه اللبوس، مع فهم دقيق للتراث من طرف جيل مكون تكويناً علمياً، ستخلق دينامية متطورة تؤدي إلى

فهم التراث فهماً حقيقياً، في مضمونه وبعده الانساني والقومي، تجعله يخطو إلى الأمام ولا ينظر إلى الوراء.

محمد قطاط

الهوية والابداع في الموسيقى العربية

لقد استمعنا خلال الجلسات السابقة الى العديد من التعريفات والشروحات تناولت قضايا الهوية والابداع ولاحظنا تنوع الاتجاهات وتعدد المواقف والمحاولات ومدى انعكاس كل ذلك على انتاجنا الفني وخاصة منه المسرحي والسينمائي.

وان كان الكثير مما قيل ينطبق تماما على الانتاج الموسيقي، فانه لا بد من الإشارة الى ان طرح مسألة الهوية والابداع تكتسي في هذا المجال صعوبة خاصة تعود اساسا الى طبيعة المادة الموسيقية ذاتها والتي تجعل من هذا الفن ـ بالرغم من خصوبة الابداع فيه بل واعتماده اساسا على الابداع ـ اكثر الفنون تحفظا واقلها قابلية لعملية التجديد التي يتطلب تركيزها اكثر وقتا واطول نفسا، مع اعتبار العديد من المسائل الفنية والتقنية وغيرها... ولفهم هذه الخصوصية لا بد من التأكيد ولو باختصار الى النقاط التالية:

1 ـ ان الموسيقى قديمة قدم الانسان بل هي في حقيقتها الكونية سابقة له وهي في مفهومها العام ليست مجرد ترفيه او «فن للفن» وانما هي وسيلة تعبير بواسطة النغم والايقاع، عن الاحاسيس والمشاعر، وهي عنصر اساسي في تكوين وجدان الانسان والتآلف بين افراد المجموعة. فارتباطها بهذه الظاهرة الفطرية يجعلها تخضع حتما في شكلها ومضمونها الى عوامل بيئية وجغرافية ولغوية واجتماعية واقتصادية مختلفة اوجدت لها ثوابت جعلتها تعتبر بحق «مرآة الشعوب» التي نشأت فيها ومقياسا لرقيها وازدهارها وتطورها الفكري والحضاري وحتى الصناعي اذا ما اعتبرنا نوعية الآلات والادوات المستنبطة لادائها...

وبحكم هذه العلاقة العضوية، فان الموسيقى في جوهرها تمثل ظاهرة اساسية لا في تحديد الهوية فحسب، بل وكذلك في ابراز الذوق والقدرة على الابداع والابتكار.. ولهذه الاسباب ايضا، فانه على العكس من الاعتقاد الشائع، فان الموسيقى ليست لغة عالمية وانما هي لغات ولهجات مختلفة باختلاف الشعوب والمجتمعات. واذا كانت من حيث اساسها واحدة في كل مكان باعتبارها «فن تنسيق الاصوات بصورة محببة للاذن» وانما من حيث اصولها، مرتبطة بمعتقدات البشر وطباعهم وهي لغة الروح والخواطر، بل هي نبض الحياة، فانها بالنظر الى شكلها ـ كما هو الحال بالنسبة للغة التخاطب ـ تنقسم الى عدة عائلات مختلفة من حيث نوعية اصواتها وايقاعاتها وتقنياتها

الفنية.. ومن حيث ادواتها ومفاهيمها الجمالية ووظيفتها الاجتماعية.. وذلك بما يتماشى مع عبقرية وخصوصية كل شعب وما يتناسب مع حاجاته الحقيقية...

واذا ما تركنا جانبا الخاصيات المحلية المتعلقة بكيفيات الأداء (الصوتي والآلي)، يمكن تحديد خريطة موسيقية للعالم طبقا لجهات كبرى يصنفها علم موسيقى الشعوب حسب السلالم المستعملة، الى ثلاثة اصناف اساسية:

- ماقبل الخماسي
- الخماسي
- السباعي

وفي اطار هذه الاصناف الثلاثة، تستعمل انظمة متنوعة من ابرزها:

★ المونودية / الهوموفونية (اللحن الانفرادي) بشكليها اللحني والمقامي.

★ البوليفونية بمختلف اشكالها البسيطة والمعقدة.

★ اما التونالية المعتمدة في الرصيد الكلاسيكي الغربي فهي حديثة العهد وتعتمد على سلم معدل ثابت (معادلة رياضية وليست طبيعية).

وفي اطار كل صنف من هذه الاصناف توجد لغة / مادة موسيقية مشتركة بين عدة تقاليد موسيقية.. وفي هذا السياق، نلاحظ ان الموسيقى العربية تنتمي عموما الى الاسرة المقامية والتي توجد - علاوة على العالم العربي - في آسيا الوسطى (الهند، باكستان، سيلان، نيبال، ايران، افغانستان، والجمهوريات الاشتراكية السوفياتية) وفي تركيا وشرقي اليونان وفي جزء من يوغوسلافيا وخاصة منطقة البوسنه وفي بلاد القوقاز حتى اذربيجان في الاتحاد السوفياتي وكذلك في عدد من الجهات الاسلامية الواقعة جنوب صحراء افريقيا.

ومن اهم مميزات هذه الاسرة المقامية نذكر:

★ المقامية اي الاعتماد اساسا على مفهوم المقام / الطبع.

★ السلم الطبيعي غير المعدل، والمستخرج من تسلسل الخامسات

★ اللحن الانفرادي / هوموفونية مع امكانيات اثراء عديدة تصل الى تعددية الاصوات / بوليفونية.

★ تكامل الايقاع الحر والموزون في شكله الدوري حيث يكون للنبرة الايقاعية دور حيوي ومميز.

★ تواجد امكانيات حركية تشمل اللحن والايقاع.

★ اهمية الزخارف والتلوين والتصوير والابداع الفوري.

★ النقل الشفوي حيث يكون للذاكرة والارتجال دور أساسي.. الخ.

ولنكتفي هنا بالتأكيد على العنصر الاخير واهميته بالنسبة للتعليم الموسيقي: يبدو اكيدا ان الطرق التي تستعملها الموسيقى الغربية لم تعد ملائمة وانما تلحق فادح الضرر بالتقاليد

الموسيقية غير الاوروبية. وقد تجلى ذلك بوضوح من خلال تجارب حدثت في مجال علم النفس الحديث ومن خلال الدراسات التي شملت وظائف الدماغ والذاكرة، وهو ما ادخل ثورة على تعليم اللغات، واذا كانت هذه الطرق لم تعد تناسب الموسيقى العربية نفسها القائمة على التقاليد المكتوبة (التي تتطلب التطبيق الدقيق لما كتب حسب التقريب) اعتماداً على ذاكرة ذات اتجاه واحد غير مدمجة ضمن نظام ثابت ودقيق، فكيف يمكن إذن ان تناسب موسيقى شفوية التقاليد تقوم على ذاكرة متعددة الاتجاهات ومدمجة تبعا لعادات متأصلة ضمن نظام حي وذات صيغ متعددة ومبادىء وفنيات جربت طويلا وهي مزيج بين المقدرة المكتسبة والابداع وبين الابداع والتأليف؟

وان الابداع الحقيقي يتولد من الادراك العميق لجميع الخصائص المتعلقة بكل مميزات وامكانيات الاسرة الموسيقية التي تنتمي اليها ومن ابرزها:

- السلم الموسيقي.
- الابعاد المكونة له والنسب الكائنة بينها.
- تنوع المقامات وخصوصية كل منها وكذلك بالنسبة للايقاعات.
- وفنون الزخرفة والمسايرة اللحنية والارتجال.
- وكذلك تقنيات الالات الموسيقية وامكانياتها... الخ.

هذا مع ضرورة الالمام بالتقاليد الاخرى المقترنة بالمساحة الكبرى التي تنتمي اليها.. ونفس الشيء، كلما اردنا الاستلهام من لغة تنتمي الى مساحة اخرى حتى نكون على بينة في ملاءمة العناصر المعتمدة أو عدم ملاءمتها.. كما حصل عندما اعتمدنا عناصر خاصة بالنظام التونالي الغربي كالسلم المعدل، والالات ذات المنازل الثابتة وتقنيات التلحين والاداء والاعتماد الحرفي على النوتة الموسيقية والمبالغة في دور قائد الفرقة والاعتماد على المناهج الغربية في التدريس... وغير ذلك مما يؤدي حتما الى تغييرات جذرية جد خطيرة تقلصت من جرائها الثروة الايقاعية والمقامية وتجمدت امكانيات الابداع والابتكار واهمل عدد من الالات الموسيقية... وانتشر في انتاجنا الموسيقي عنصر التلفيق والرتابة والميوعة وفساد الذوق وطغيان النجمية... الخ.

لو ان المحدثين عندنا انكبوا بكل نزاهة وجد وبدون عقد على تجربة الغرب لكان لهم موقف آخر.. لو فعلوا ذلك لادركوا:

1 ـ أن النظام التونالي الغربي (الذي يتخذونه نموذجا) بكل ما يحويه من عناصر التقيد (في درجات سلمه ووحدات إيقاعه ومنازل آلاته وطريقة ترقيمه...) يحتوي على عوامل انحلاله. لقد لاح هذا النظام في عهد مؤلفي البوليفونية الايطاليين في القرن السادس عشر نتيجة ظروف معينة، ثم ركزه وجدده نظريا «دامو» و «باخ» وبلغ أوجه في عهد كبار منتزعي النزعة الكلاسيكية «هايدن» و «موتسارت» و «بتهوفن» قبل ان ينحل في عهد «بيتهوفن» نفسه وخاصة في عهد «فاغنر» و «ليست» و «ديبوسي»... وكما

يقول جلباراسي «لم يعد اي عالم نظري يستطيع ان يدعي اليوم ان النظام التونالي ينطوي على عناصر تجدده».

2 ـ ان الموسيقى الغربية اذ تنهل من الفولكلور الوطني (او ما بقي منه) أو من تقاليد موسيقية اخرى غير اوربية، فانها تتكيف وتتغير تبعا لذلك وما ان يحصل التأثر بألوان اجنبية حتى يستوعب هذا التأثر ثم يتم تجاوزه بتغيير تنظيم احد عناصر اللغة الموسيقية، وهو ما يفضي في النهاية الى شكل موسيقي خاص. فان الامر كما يؤكد «بيير بوليز» يتعلق قبل كل شيء باثراء المادة الموسيقية الاوربية فتدمج العناصر المنتحلة اندماجا وتنصهر في صلب المادة الاصلية وتبقى الموسيقى **غربية اساسا**.

ويدل تطور هذه الموسيقى على أن الانتاج الموسيقي يختلف باختلاف التيارات الايديولوجية والفكرية من (باروكي كلاسيكي ورومنسي وانطباعي.. الخ).

ويدل ايضا على ان اللغة الموسيقية مع محافظتها على أصلها الغربي، تتكيف مع كل هذه التيارات بافراز فنيات جديدة، لذلك مما ادى الى تجاوز التونالية الى اللاتونالية ثم الدوديكافونية ـ السريالية والطبيعية والالكترونية والالكتروموسيقية وغيرها...

فالتجربة الغربية تساعدنا على استقصاء نقطتين هامتين:

ـ ان تأمين مستقبل الابداع الموسيقي وجودته يقتضي صيانة العناصر الاساسية للغة الموسيقية التقليدية. اما سلوك مسلك التعديلات والانتحالات السلبية في هذا المجال فيعد حلا وقتيا ويمثل خطرا على تطور الفن.

ـ الانتحال ينبغي أن يكون عامل اثراء للغة التقليدية لا عامل «تفقير» وهدم. ويجدر بالموسيقي ـ بصرف النظر عن ثقافته العامة وعن موهبته الخلاقة ـ ان يكون ملما بصورة عميقة بلغته الموسيقية ومدركا تمام الادراك للغة أو اللغات الاخرى التي يريد استعمالها لاثراء موسيقاه حتى يتجنب بذلك كل نفور او تناقض.

هكذا، ففي الوقت الذي يسعى فيه الموسيقي الغربي، وقد اقتنع منذ زمن طويل بعدم نفاذ النظام التونالي الى تطوير موسيقاه من حيث اشكالها واسلوبها وانماطها التعبيرية وادوات لغتها وآلاتها حتى يواكب العصر.. نرى الموسيقي العربي أو الشرقي بصفة عامة، في جل الحالات يتخبط في موقف مزدوج ومضن في نفس الوقت، اما التشبث بتقاليد متحجرة في احيان عديدة، لكنها تخاطب فيه عاطفته وقلبه، أو الارتماء في احضان حضارة غربية لا تبتسم له الا لتنسف شخصيته.

أسباب هذا الوضع عديدة منها ما يعود الى المادة الموسيقية كما ذكرنا، بالاضافة الى القطيعة التي حصلت في موسيقانا العربية بين العمل والعلم (فلقد احتجب هذا الاخير منذ المدرسة المنهجية بين 7هـ / 13م ـ 10هـ /16م ليعود فجأة وتحت تأثير النموذج الغربي في اواخر 12هـ / 19م) غير ان أكثر هذه الاسباب تخرج على نطاق الموسيقى، فهي تكمن في عدم تلاؤم الموسيقيين والحياة الموسيقية بل والمثقفين عامة مع التغييرات

الجذرية التي حصلت.. ولئن تطورت هذه «النخبة الاجتماعية» في مختلف المجالات فانها بقيت متشبثة من حيث ثقافتها بتقاليد موروثة عن الاستعمار، وكاد ان يفضي بها الامر الى التنكر لماضيها الثقافي. ونستطيع ان نقف على حقيقة هذه الازدواجية القائمة على التشبث بالوطنية في المجال السياسي والتنكر لها في المجال الثقافي في تصريحات ومواقف العديد من المثقفين عندنا والتي نجد شاهداً لها في هذه المقولة لطه حسين وهذا نصها:

«لم يشعر الشعب المصري بعد الى الحاجة لسماع الموسيقى الاوربية ويذهب به الامر الى حد الهروب منها اذ يعتبرها لا تتفق وذوقه وقد اضنتني المساعي التي قمت بها شخصيا علني اتدارك هذا التأخر المزمن واني من ألد خصوم هذه الموسيقى التي توصف بكونها شرقية والتي يقدمونها الينا من الصباح الى المساء، وتوفقت في وقت ما الى اقناع مدير اذاعة القاهرة بضرورة تخصيص دقائق للموسيقى الأوربية ضمن برنامج الاذاعة، وبعد يومين من المحاولات ناشدني أن اسحب طلبي بعد الاحتجاجات التي صدرت من كل جانب ـ وخاطبت مطربنا الشعبي محمد عبد الوهاب في الامر وحاولت قدر المستطاع وطيلة سنة كاملة أن أوجهه نحو موسيقى أوفر ثراء لكنه رفض الاستماع الي، ولا بد لي ان اقول بكل أسف ان عبد الوهاب هو أحد من يفسد ذوقنا اذا بقي في هذا الذوق ما يمكن افساده، وفي آخر المطاف قررت أن اقوم شخصيا بعمل من الاعمال بوصفي مستشارا فطلبت انشاء مدرسة للموسيقى الكلاسيكية (الغربية)». (كراسات الشرق ـ ابريل ماي 1965).

ان مثل هذا الموقف الذي لا يزال سائدا لدى البعض من المثقفين العرب، ومن بينهم الموسيقيين امثال حسين فوزي وفؤاد زكريا ووليد غلمية وغيرهم، يعود الى الخلط القائم على مفهوم «تفوق الغرب بصورة مطلقة» وعلى جهل بمقومات الفن الموسيقي نفسه.. وعلى اتخاذ الميول الشخصية مقياسا والسعي الى تغليبه على الذوق العام...

وقد ساعدت هذه الدعاية على انتشار مثل هذا الخلط... ولقد وجد بعض الموسيقيين من الذين بهرتهم الحضارة التكنولوجية والمادية في كل ذلك، أداة سهلة وناجحة تدر عليهم الربح الطائل، ولو انهم توفقوا الى دراسة الموسيقى الغربية دراسة عميقة واستطاعوا استنباط أعمال تأخذ سبيلها الى الرواج في السوق العالمية لهان الامر، لكن حظهم من المعارف الموسيقية الغربية قليل جدا ومعرفتهم بتقاليدهم الخاصة هزيلة، ولذلك تراهم ينتجون «موسيقى» هجينة شكلا ومضمونا على نمط أغاني المنوعات الاوربية فلا يضيفون شيئا الى الغرب ويشوهون موسيقاهم الخاصة... من ذلك ان من وصفه طه حسين بالمغني الشعبي ـ وهو محمد عبد الوهاب ـ اصبح بعد مدة قصيرة من رضوخه الى «موسيقى المودة» الموسيقار المليونير، واصبح بالفعل هذه المرة يفسد الذوق العربي، لقد خارت قواه ـ رغم ماضيه المجيد ـ فعجز عن ردع خطر القرن (كان احد ضحاياه) وأصبح زعيم مدرسة «التجديد والانتحال» التي انتشرت في البلدان العربية

قبل ظهور تيار «المقلدين المتطورين» من الذين اعتبروا أن اشكال الموسيقى الغربية ولغتها مثلا يحتذى... كيف لا وهم يؤمنون بأن النوتة «لغة انسانية» وموسيقى اوروبا «موسيقى عالمية»؟!

فعبد الوهاب صار يعتقد «ان المستقبل المتاح للاغنية الشرقية هو أن تكون أغنية قصيرة ذات جمل موسيقية قليلة، وتخضع للهارموني وللقوالب السهلة الواضحة (...) أن تكون الاغنية الشرقية قابلة للخضوع للمقاييس العلمية في الغناء والموسيقى - بمعنى أنه سوف تظل هناك في النهاية أغنية عربية وأغنية أوروبية، ولكن الاختلاف سوف ينحسر ليصبح خلافا في الدرجة وليس خلافا في النوع وهو يضيف: «اريد أن نتعلم الموسيقى حسب اصولها الغربية، ولكن بشرط أن نخضعها لذوقنا العربي» (سلسلة اقرأ عدد 340 ص 192 و 300).

هذا مثال من الامثلة الكثيرة التي تكشف عن الخطأ الشنيع الذي يقع فيه بعضهم... بل منهم من ذهب الى حد الاعتقاد بأن الدعوة الى صيانة التقاليد من قبل عدد من الخبراء الاجانب تنطوي على نوايا مبيتة أو تصدر عن محاباة مما جعل محمد فتحي يخاطب المؤتمرين الاجانب بقوله: «... لكن قبل أن تصدروا حكمكم على موسيقانا بوجوب الزامها اسلوبا خاصا، دعونا نلتجىء الى ضمائركم هل لو طلبنا اليكم أن نبادلكم موسيقانا بما ترون فيها من جمال فتان بموسيقاكم تقنعون بهذا البدل راغبين؟» (كتاب مؤتمر القاهرة 1932، ص 425).

ولكأن هذا التيار المتشيع للغرب لم يرضَ بالوقوف عند حد اشاعة هذه الفوضى بخلق موسيقى هجينة تجارية يشك كثيرا في مستواها، فاتجه باسم «التحضر» الى التراث القومي الكلاسيكي والشعبي في السعي الى نسفه نسفا لا يبقى ولا يذر، بتشويهه بشتى الوسائل. لقد شوه هذا الفن الرضيع والشاهد الامين على حياة الشعب وتاريخه وانحط شأنه، وانه الخطر كل الخطر وسوف لن ندرك مداه الا عندما يأتي يوم نشعر فيه بالحاجة الى العودة الى هذا التراث المعين وقد نجده عندئذ في حالة من الذوبان والتلاشي يعسر اصلاحها. ولا يقف الغربيون من الذين نروم تقليدهم عند حد التأسف على ما صدر منهم في حق تراثهم من تشويه واندثار فإنهم يستعملون اليوم كل الوسائل في محاولة انقاذ ما تبقى...

من المعلوم، ان الاتصال بين الشعوب لم يكن عبر معظم فترات تاريخ البشرية سبيلا يتيح لثقافة ما احتواء ثقافة اخرى، ولم تفند هذه الحقيقة الا في حالات نادرة. ولكن هذه الحالات اضحت أمر مألوفا في عصرنا حيث شاع الجشع التجاري وحيث يقوم النظام الاقتصادي على قاعدة كسب أوفر عدد ممكن من الاسواق لترويج الانتاج.

ونجحت هذه المشكلة الخطيرة عن تطور المجتمع الصناعي بصورة فوضوية وبدون وجود أنظمة تحمي الثقافة والحرف التقليدية والفنون. ويخشى أن يطغى الجانب الصناعي على كل هذه الالوان فتصبح مجرد مواد استهلاك بسيطة منفصلة تماما عن المحيط الاجتماعي وقد تضافرت عوامل عديدة مثل الكتابة والسينما والاذاعة والتلفزيون، فجمدت الموسيقى وصيرتها مادة مصبّرة وانتاجا رخيصا يروج في الاسواق التجارية وصل التعلق بالنجوم الى حد العبادة محل تذوق العمل الفني، وأصبح الحفل الموسيقي اشبه بتقديم استعراضي لمغنيين ومغنيات كسبوا شهرة بفضل وسائل الاعلام والتبليغ واشياء أخرى...

ومما لا شك فيه فإن الموسيقى ـ كما يؤكد محمد زكي ـ جزء غير قابل للانفصام عن شخصية الامة، وهي من أكبر مميزاتها، وهي تنشأ وترقى وتموت تبعا لنفسية الامة وتطورها، فاذا نحن اقدمنا على استبدال الموسيقى الغربية بموسيقانا فاننا نكون قد اجرمنا في حق انفسنا وفي حق بلادنا جرما كبيرا، يضيع علينا شخصيتنا وقوميتنا... فما التقليد والغناء في الغير الا خزي، واقرار بالضعف والتبعية» (كتاب مؤتمر القاهرة، 1932).

وسواء اتصل الامر بصيانة التراث (كنز الامة الذي لا يقدر بثمن) أو بعمليات التجديد الحديثة (وهي تقوم شاهدا على قدرة كل شعب على الابداع والابتكار)، يجدر بنا أن نبادر من الان وقبل فوات الاوان بمراجعة اساليبنا ودرس مختلف اشكال لغتنا الموسيقية انطلاقا من الداخل أي من الاصل والفحوى.. ينبغي أن تتجه الجهود في هذا الاصلاح الذي لا مندوحة عنه، الى تكوين من يمارسون الموسيقى من مؤلفين ومغنيين وموقعين على الالات، كما ينبغي أن تتجه الى احداث الورشات لاصلاح وصنع وتطوير الالات وتكوين الاخصائيين والخبراء في مجال البحث العلمي. ولا شك أن الاخصائيين عندما يكونون طبقا لروح فنهم وعندما يكونون مدركين لمبادئه وخاصياته وواعين بأهمية تقاليدهم وثرائها وملمين بمعطيات واقعهم الاجتماعي وحقيقة طابعهم القومي... يسهمون في بناء مستقبل رائع لموسيقانا أي لذاتيتنا ونمط عيشنا باعتبارنا كيانا ثقافيا ووطنيا يتبوأ مكانة حقيقية الى جانب ثقافات العالم الاخرى.

في استطاعتنا اليوم كما يشير فرانز فانون، تحقيق كل ما نروم تحقيقه «شريطة أن لا نقلد اوربا تقليدا قرديا وأن لا نتشبث برغبة اللحاق بركبها كلفنا ذلك ما كلفنا».

فإن الموسيقى العربية لا يمكن لها أن تصل الى العالمية إذا لم تكن محلية خالصة... وما مسألة الانتشار خارج الحدود في الواقع، إلا مسألة ثانوية تخضع الى عوامل معظمها غير فنية كتطور الظروف ووسائل الاشهار والاعلام والامكانيات المادية والتقنية والوسائل الاقتصادية والتجارية وغيرها من الضغوط الخارجية التي اصبحت اليوم تتحكم في اتجاه الانتاج الفني وتقيد روحه وتضيق انفاسه.

توفيق الباشا

ان التحولات الحياتية التي تجابه الانسان العربي في عصرنا الحاضر ـ عصر فجر القرن الحادي والعشرين ـ تحتم علينا ان نحدد موقفنا تجاه موسيقانا العربية وكيفية جعلها من الموسيقا ذات اللغة العصرية والمميزة في آن، لتجسد طموح أجيالنا الحاضرة والمستقبلية. لذلك كان التركيز على هذا الموضوع: الابداع العربي في الموسيقى العالمية.

لقد خاض المؤلف الموسيقي العربي معركته مع هذه التحولات، وكان رائده ان ينطلق بموسيقاه التي يؤمن بما تتضمنه من جمال وأصالة ـ لحن وايقاع وشكل ـ وهي التي كانت نتاجاً لحضارات انسانية عبر تاريخها البعيد، فاكتسبت هذا الثراء الغني من تفاعلها مع محيطها فأخذت وأعطت، وتأثرت وأثرت من خلال مسيرتها الحضارية، وشاهدنا الاهتمام الكبير الذي أولاه إياها مفكرونا وفلاسفتنا منذ ما يقارب الثلاثة عشر قرناً. وهذا كتاب الموسيقى الكبير لأبي نصر محمد الفارابي والذي يقول في مقدمته لهذا الكتاب الدكتور محمود أحمد الحفني «والناظر في هذا الكتاب يلمح فيه ان الفارابي لم يكن فيلسوفاً عظيماً وعالماً فحسب، وخاصة في صناعة الموسيقى النظرية، بل انه لا بد أن يكون من مزاولي هذه الصناعة بالفعل».

وهذا الشيخ الرئيس ابن سينا، وقد أفرد في موسوعته المسماة «كتاب الشفاء» قسماً مهماً للبحث في شأن الموسيقى كما في كتاب «النجاة» وكتاب «دانش نامه» الذي كتبه بالفارسية. وهناك كتب ورسائل في الموسيقى له أيضاً وأشهرها «المدخل إلى صناعة الموسيقى».

وللفيلسوف الكندي ثمان رسائل تدور جميعها حول أصول التأليف والتركيب واللحون والايقاع، وأكثرها من محفوظات المتاحف في بعض العواصم الأوروبية، وقد نشر بعض منها. وكانت الافادة من تحليلها لا تقدر، ومن أشهرها رسالة في «اللحون والنغم» التي شرح فيها الابعاد الطنينية التي توصلنا إلى التآلف الصوتي الذي كان المنطلق لفن الهارموني في نهضة الموسيقى في الغرب، كما ليحيى بن المنجم رسالة في الموسيقى أتت خلاصة لما عايشه منها في أواخر القرن الثالث الهجري، والارموي الذي اهتم بالعلم الموسيقي وقد ترك لنا بحثاً قيماً نشر مؤخراً بعد تحقيق وبحث وتحليل لما حواه.

مررت عبر هذه المراحل التاريخية لأبين مدى اهتمام علمائنا وفلاسفتنا بالمسألة الموسيقية إلى جانب اهتماماتهم بعلم الفلك والرياضة والطب والتاريخ والهيئة والأخلاق، إلى غيرها من المواضيع الانسانية جميعاً، فوضعوا الموسيقى في المستوى العلمي، بعد أن اكتشفوا أهميتها في تكوين الانسان في المجتمع الحضاري.

نتساءل عن نتيجة هذه الأبحاث وما فعلت في الفن الموسيقي اليوم وما تركته في وجدان العاملين فيه، انها أعطته أبعاداً عقلانية وروحية جعلت منه علماً وصناعة يتشرف به من يتعاطاه. وعلى هذا الأساس انتشر وتعامل معه أساطين النغم في المشرق

العربي حتى واصل امتداده إلى الديار الأندلسية حيث تأسست المعاهد الموسيقية، ولأول مرة في التاريخ على مستوى أكاديمي، وعبر من هذه الديار التي ازدهر فيها هذا الفن واينع، إلى القارة الأوروبية حيث كان البذرة التي أنبتت العلوم والفنون الموسيقية العالمية التي نعيشها في عصرنا الحاضر.

ان المؤلف الموسيقي العربي الذي استيقظ بعد هجعة ثقيلة، وعى ذاته وأخذ يطلع على تراثه ويتعمق بدراسته له، ثم اتجه نحو مناهل العلم الموسيقي العالمي، فأدرك بأن عليه مسؤولية نبش حضارته الموسيقية ونفض الغبار عنها وانتشالها من الموقع المتردي الذي وصلت اليه إلى موقع تتمثل فيه شخصية الانسان العربي المعاصر للتحولات الفكرية والثقافية والفنية في العالم.

وعندما نذكر التراث ـ وقد اتينا على ذكره مروراً ـ يجب أن لا نقف منه موقف التهيب والمحافظة عليه كما هو وكما وصل الينا عبر مداخلات وتنقلات المرددين والمصوتين ـ حيث لم ينل نصيبه من التدوين كما هو الحال مع التراث الأدبي ـ فنحن نشك في الكثير مما نقل عن طريق هؤلاء مع احترامنا لما حفظوه من هذا التراث. ونذكر هنا قول الأمام الغزالي: «لا مطمع في الرجوع إلى التقليد بعد مفارقته». وهنا يأتي دور الفنان المتعمق في دراسته والمتفهم للمقاييس والمعايير المتفق عليها عالمياً، للتثبت من مضمونها. وقد وعى المؤلف الموسيقي العربي ما يجابهه من صعاب في هذا الشأن، فأخذ بوجهة نظر أهل العلم والمعرفة ـ وكان مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد في القاهرة في سنة 1932، وقد ضم كبار علماء الموسيقى المعروفين في العالم من الشرق ومن الغرب. وقد نشر نتيجة ابحاثه ودراساته في كتاب كان خير مرجع لكل من أراد أن يطلع على اسرار موسيقاه العربية الغنية في تلون مقاماتها وتنوع ايقاعاتها وجمال تراكيبها الفنية.

وقد لاحظ المؤلف الموسيقي العربي بعد معرفته لموسيقاه ودراسته للموسيقى العالمية بأن غليه أن يسلك النهج الذي يوصله إلى النهوض بموسيقاه أن يضع كل مكتسباته العلمية والفنية بخدمتها لتنافس موسيقا العالم، والتي هي منه، ان في مضمونها الأصيل أو في ادائها بلغة العصر الذي تعيشه أو في تعبيرها عن أحاسيس الانسان العربي المعاصر.

وها هو جيل من المؤلفين الموسيقيين المنتشرين في بعض الأقطار العربية، يعمل بجد ويتعامل مع موسيقاه بجد واحترام وقد أخذ على نفسه بأن يعمل على تطوير وتجديد لغتنا الموسيقية، انطلاقا من جذورها بشرطين: ان نحافظ على عبقرية غناها المنفرد أولاً، وثانياً أن نتوصل إلى الاداة الفنية العملية التي تجعل منها لغة تعبر عن مشاعرنا وهمومنا بحرية وصدق واخلاص لتدخل إلى العالم ـ عالم الموسيقى من بابه الكبير، ولتأخذ مكانها اللائق الذي تستحقه.

لقد بدأ انتشار الابداع العربي في الموسيقى العالمية ـ بواسطة الاوركسترات السمفونية العالمية، بعد انتشاره في موطنه في مناسبات موسمية من مهرجانات

واحتفالات عامة، أعمال اذاعية في مطلع الخمسينات حتى أواخر السبعينات. وكانت أعمالاً تبشر بالخير وتهيء للانطلاقة الموعودة.

ـ فمن لبنان نذكر المؤلفات السمفونية للدكتور وليد غلمية وقد عزفتها الأوركسترات السمفونية في أثينا.

ـ (الحركة الثالثة من السمفونية رقم 5).

ـ المؤلفات السمفونية لبشارة الخوري ـ حفيد الأخطل الصغير ـ وقد عزفتها أوركسترا كولون في فرنسا. (رقص للأوركسترا).

ـ سمفونية السلام لتوفيق الباشا والتي عزفتها أوركسترا لياج الفيلهارمونية في شباط ـ فبراير 1986 في لياج وبروكسيل وفرفيه في بلجيكا. (الحركة الأولى من السمفونية).

وأرجو بأن لا يعتبر تقصيراً مني اذا لم آت على ذكر المؤلفين الموسيقيين الزملاء الذين يتعاملون مع الموسيقى العالمية وهم منتشرون في الأقطار العربية الشقيقة، وذلك لعدم معرفتي الصادقة بأعمالهم وليس تجاهلاً لا سمح الله. وهذا أمر يجب أن نستدركه في المستقبل.

وهناك الابداع العربي في الموسيقى العالمية أدء وعزفا، وقد اشتهر في لبنان عازفون على آلة البيانو منهم وليد عقل وعبد الرحمن الباشا ووليد حوراني وغيرهم. ومنهم على سبيل المثال من اشترك مع كبرى أوركسترات السمفونية في العالم «اوركسترا برلين السمفونية» وهو عازف البيانو عبد الرحمن الباشا كما اشترك مع غيرها من أوركسترات العواصم الأوروبية والأمريكية واليابان، وأدري بأن هناك، غيرهم من الأقطار العربية يقومون بعين الدور وأكرر اعتذاري لعدم معرفتي بهم مع علمي بوجودهم وعطائهم.

أيها السادة يسعدنا جميعاً بأن نكون قد وصلنا بموسيقانا العربية العظيمة إلى منابر العالم، كما كنا نحلم بالماضي وقد استقبلت بما تستحقه من حسن استقبال من قبل جماهير المستمعين والنقاد على السواء. اضافة إلى ابداع شبابنا في تقديم روائع المؤلفين العالميين عزفا واداء، حائزين على التقدير الكبير والمستمر.

أرجو بأن تكون كلمتي هذه لافتة لنظر واهتمام لهذا التجمع الثقافي الفكري العربي الكبير وايلاء هذه المسألة أهميتها من الحضانة والتشجيع، لأننا حتى الساعة لم ندر بان هناك قطراً عربياً قد استضاف مؤلفاً موسيقياً أو عازفاً عربياً ليقدم فنه لجمهوره العربي، وهو المجهول منه حتماً. بينما تتبنى نشاطه الفني الجهات الفنية والمسارح المخصصة للعروض السمفونية في العالم.

ان هناك حرباً اعلامية ضد هؤلاء في مواقعهم، ولا لزوم بأن نذكر بمن يثيرها ضدهم ولماذا. ان أعدائنا يدركون بأن وصولنا إلى هذه المنابر العالمية هو اثبات على عكس ما يشيعونه عن تخلفنا الثقافي والحضاري.

وبالرغم من ذلك فما زال فنانونا مثابرين وصابرين ضد جميع الضغوطات التي

تواجههم المادية والمعنوية، لكن إلى متى نتركهم عرضة للاغراءات، وخاصة اغراء الزيارات وغيرها التي تأباها عليهم قوصيتهم وانتماؤهم لوطنهم العربي الكبير. فلنجد البديل عن هذه الاغراءات قبل فوات الفرص. والا خسرنا أعز ما تملك الأمم بعد أرضها ـ ثقافتها وفكرها الممثلين في انسانها.

وهناك أمر ذو أهمية نتحمل مسؤوليته جميعاً، وهو نشر الوعي الموسيقي الجاد بين جماهير مستمعينا الذين هم تحت رحمة ما تقدمه لهم وسائل الاعلام ـ السمعي والمرئي ـ من البضاعة والمصنفات غير الفنية والتي تعرفونها. نعم أيها السادة ان مهمتنا صعبة، ولكنها غير مستحيلة، هناك المراكز الثقافية والمؤسسات التربوية العالية المنتشرة في العالم العربي، فبواسطتها نستطيع ان نقوم ـ أفراداً وجماعات ـ بنشر الوعي الموسيقي الجاد، وباتصالات فردية وجماعية أيضاً مع الجهات المعنية والمسؤولة عن وسائل الاعلام ـ اذاعة وتلفزة ـ نتمنى عليها بأن تخصص بعض الوقت من برامجها الحافلة بكل شيء الا الموسيقى الجادة، على أن تعرض هذه الموسيقى عرضاً فنياً مشوقاً ولائقاً وبشرح مقبول لما تقدمه من هذه الموسيقى الانسانية للمستمع والمشاهد العربي. والذي علينا مسؤولية الحفاظ على أحاسيسه وتذوقه لكل فكر وفن جميل ـ على هذا الانسان، وأين ما وجد، ان يدرك بأن هناك أشياء جميلة يجب أن يطلع عليها ويسمعها ويحبها ويتعلق بها، ليدرك بأن الحياة جميلة وتستحق بأن يحياها بحرية وكرامة.

د. منير بشير

واليوم يقولون أن الموسيقى بدأت تلعب دورا في تنمية المزروعات وتجعل الأرض تدر لنا أكثر، وتعالج الكثير من الامراض المستعصية وأخيرا قالوا إن الموسيقى يمكنها ان تطفىء النار.

وتعمل الدول اليوم على فتح مدارس للحوامل يتلقين دروسا موجهة للاطفال وهم في عمر ستة أسابيع ولا يزالون في بطن أمهم، وهذه المدارس وجدنا احداها في بغداد ونعمل الآن على تنميتها.

لو درسنا تاريخ الموسيقى العربية، بدون ما أذكر كما ذكر الاستاذ حسن في عمليتها وتحديدها المتخصص، لوجدنا ان العربي منذ فترة ثلاثة آلاف سنة، كان عندما يولد طفل يعطيه الى مربية يشترط فيها ان تكون حسنة الصوت، صوتها جميل هذا دليل على تأثير صوتها على هذا الطفل الذي عمره تسعة أشهر، كيف ينمو، وكيف ينام، وكيف يصحو وكيف يعيش ضمن هذه المعالجة الجميلة والفنية من خلال المرأة أو المربية العربية.

ولو تمعنا طبيا عندما يولد الطفل فانه يبكي، والكثير منا يعلم أنه تغيرت بيئته وخرج من بطن أمه ولكن وجدوا أخيرا أن العلاقة ليست هذه، علاقة الطفل هي بإيقاع قلب

الام الذي هو الموسيقى، وعندما ينفصل عنها يبكي، وعندما يقترب لها وهو طفل يسكت حالا، يقترب إلى الايقاع الموسيقي.

هذه من الناحية الإنسانية العامة، لكن أكرر وأقول أن الموسيقى العربية لها خصائصها ولقد ذكرتها.

نحن بحاجة إلى شيء مهم أكثر مما يجب ان نتحدث، هو وضع قانون تربوي للتعلم الموسيقي في المجتمع العربي، قبل أن نتكلم عن الابداع، يجب ان نجد السبيل والطريق لكي نصل الى هذه النقطة الحساسة الخطيرة جدا، حيث ان كلمة ابداع اصبحت تعطى لكل ما هب ودب، ولكل من عزف موسيقى ولكل من غنى.

الابداع هو حصيلة ميادين عدة من الانتاج: التربية، الموسيقى، علم الاجتماع، علم الإناس، التاريخ.. الفلسفة، علم النفس، الاشياء المحيطة بالانسان في بيئته، والمجتمع كمفهوم وعلاقة الام بالاب والمجتمع والعائلة، والاذاعة والتلفزيون والتطور التكنولوجي، عندئذ يعمل على قطعة موسيقية يفهم انها حصيلة فكرة، ربما كمبدع أو نصف مبدع، أو غير مبدع.

في عالمنا العربي اليوم نجد ما يلي:

ـ فئة تتعامل مع الموسيقى بشكل محنط، محافظة على التقاليد، هذا يعود ليس في تحنيط الموسيقى، حيث أن الموسيقى لا يمكن ان تكون محنطة لانها عنصر حيوي، والتراث لا يمكن ان يكون متخلفا، لان التراث هو اكثر الاشياء تقدما في التاريخ وفي لاهوت الانسان لانه يعيش مع الانسان.

ـ الفئة الثانية هي الفئة التي تحافظ على هذا التراث العظيم وتقدم بعض الانتاجات ممكن ان تثري عملية الخلق الموسيقي.

ـ فئة اخرى تساقطت مع الحضارات الاوربية، وبدأت تنتج او تؤلف بعض الموسيقى على النمط الاوربي، وهذه الفئة لها مميزاتها ولكن مجتمعنا العربي لحد الآن لا يصغي اليها.

ـ والفئة الاخطر والمهمة التي يجب ان نبحث عنها في الفئة التي ذكرها الاستاذ محمد، فئة الكباريهات والحفلات الخاصة والسهرات والصفير والصوت المزعج والصراخ، هذه الفئة التي لها بعض المكانة اكثر احتراما في المجتمع العربي والاكثر غناء، وفي نفس الوقت الاكثر اضمحلالا في انتاجه للموسيقى.

الموسيقى هي غناء وهي عزف إنني في هذا الموضوع وكما ذكرت سوف أخذ بعض الخصائص المهمة في الموسيقى العربية وهي العدة، الآلة، لا يمكن ان نسمي اللغة العربية ونكتبها بالحرف اللاتيني ،فإذا قلنا «قل» في اللاتيني تكون «كل» وهذه القضية يجب ان نلتفت إليها بشكل معمق وميكروسكوبي إن صح التعبير. حيث ان المزاج الفردي المؤطر بالمعرفة الموسيقية السطحية خطير جدا في المجتمعات التي فيها، وخاصة

مجتمعاتنا التي عاش قسم منها 60 سنة تحت الاحتلال الاجنبي ويمتلك تقنية متخلفة ورهيبة تبدأ في حقل الفنون.

والموسيقى غير التشكيل، والموسيقى غير المسرح، لانها وجدت منذ آلاف السنين، المسرح دخل منذ خمسين سنة أو ستين سنة، وحتى من أول هذا القرن، ولا يوجد فيها مسرح أساسا، والتشكيل عندنا في العراق دخل في الحرب العالمية الثانية فعناها اربعين أو خمسين سنة، وهي ليست من وجداننا، ولكن هذا النوع من التقنيات الفنية الانسانية.

الموسيقى الاوربية دخلت مع احتلال الاوربيين للعالم العربي، وهذا الاوربي أدخل معه بشكل غير مباشر التقنيات التي يمتلكها، ومنها التقنيات الفكرية التي هي أخطر شيء. عندما يدخل الاستعمار الى بلد، يحاول ان يدخل عن طريق تعليم اللغة، تعليم الموسيقى، إبعاد الشخص عن تراثه، إبعاد الشخص عن كل ما يربطه بماضيه، بحقه في التطور والتقدم الخ وتميز ذلك في كلمات حضراتكم كما سبق أن سمعتموها.

قلت في الوطن العربي جميع الوطن العربي ما عدا الصومال وجدت ما يلي:

أولا: قسم لا يعرفوا غير العزف على العود، وقسم نما مع ساكسافون مع ناي او كورديوم وغيتار اليكتريك وأورغن وكأنه ايقاعية يعزف فيها مع اربعة أو خمسة محابس ويعزف فيها وأصبح مليونير هذا الشخص في مجتمعنا اصبح مليونير لانه لم يعرف ماذا يعزف وهو في نفس الوقت ينسخ هذا الاورغن التي هي لشعوب اخرى، ونحن الذين يعملون في مؤسسات عالمية للموسيقى.

ونحن عندما ننتقد قائلين لماذا تشوهون موسيقانا يا عرب؟ تشتغل هذه في اعطاء اعلام مضاد.

في سنة 1953 كانت رحلة الى اسطنبول ومنها الى بيروت حيث لاول مرة اعزف مع الاخوان الرحباني وفيروز، وسجلنا لإذاعة الشرق وفي آنذاك بعض المعزوفات والمقطوعات التي هي ثلاثة لبنانية من الموسيقى الاوربية، ومن هناك بدأنا نحارب ونكافح في سبيل بناء هذه الآلة، نجحت الآلة في العالم ولكنها لم تنجح عند الانسان العربي.

لا نريد ان نتكلم كثيرا، ولكن سوف اسمعكم بعض التجارب. لا أتعامل معها، مع الانسان الاوربي لانه سوف يضحك، ولكن انظروا مدى قوة هذه الآلة للانطلاق في الموسيقى الارتجالية، ما سوف نستمع اليه لو سمحتم اذا سنحت لنا الفرصة، الوقت هو بعض النماذج التي اتعامل معها كتجارب. اعزف في الخرطوم واذهب الى باريس ولست اقليمياً في موسيقيتي، هذه الهوية عندما أحملها كعربي وليس كانسان عربي ينتمي الى قطر واحد.

الآلة الموسيقية العربية ليست فقط العود، انا لي تجارب مع «القانون» ومع «الناي» ومع الايقاعات. والايقاعات العربية هي الطبلة (والدربكة) «المنقارة». تذهب وتعزف

في قاعة بيتهوفن في بون ويستمع إليها الالمان لمدة ساعة ونصف مع «المجوز»، هذا هو الاختراق العربي للاوربي وليس فقط الاوربي للعربي.

فإذا تمكنا من وضع معاهد للموسيقى بالمعنى الحقيقي، وبدون تنظير اجتهادي، وبرامج مضبوطة في كل ساحات الوطن العربي التي فيها معاهد كثيرة فمن الممكن للموسيقى العربية من خلال عازفها أن تتطور نحن مشكلتنا هي مشكلة المغني، نحن لما نصف الشعر ونسمع أغنية فقط ونطرب لها ونسكر ونهرج ونصفر ونصرخ لانه في أحاسيسنا كبت ومعاناة، ولكن الموسيقى شكل آخر تلعب في الاحاسيس الانسانية، الموسيقى إما ان تُرفض نهائيا و إما ان تُقبل، واذا قبلت معناها هي شيء سامي، ولكن الاغنية، أي اغنية تلعب في أحاسيس الشعب الغربي، روئية، غير روئية ليس هناك مقاييس لها.

لن أطيل الحديث لانه عندي تجارب كثيرة، أعتقد الوقت قارب على النهاية، وانشاء الله ستجدون بعض من هذه الموسيقى ستقدم هدية الى المجلس القومي للثقافة العربية وأرجو من الاخوان في المجلس القومي ان يعمموا أو يهدوا هذه الكاسيتات إلى الاخوان المثقفين.

ورقة العمل
الفنون الشعبية والوحدة

محمد الرايسي

الوحدة بالنسبة للشعوب العربية احساس يداخل الوجدان والضمير، وفكرة يتشربها العقل بعفوية وتلقائية، في غير وعي بحقيقة الدوافع اليها ومدى الحاجة اليها، وان وعاها فلربطها بالذات والكيان وضرورة الحفاظ عليها للبقاء واستمرار الوجود.

وهي بذلك تجربة لم تتوقف على مر التاريخ، متمثلة في عدة مظاهر وظواهر، منها ما هو متشابه ومنها ما هو مختلف، ولكنها في مجموعها تتناسق وتتكامل، لتشكل اطاراً للوحدة يضم المتنوع والمتعدد، ويتسم نتيجة ذلك بالتفرد والتميز.

ويزيد غنى هذا التناغم حين تتعلق الوحدة بالفنون الشعبية وما لها من خصوصيات انتجتها مختلف البيئات العربية وما لها من ابداع حضاري وثقافي، على تعدد هذه البيئات وتنوعها. وهو ابداع يكشف عن تقارب حيناً وتباين أحياناً أخرى، الا انه تباين يرفد العطاء ويغنيه، لا سيما وان تلك الفنون ما زالت مستمرة في ممارسات الشعوب العربية التي تتوسل في أدائها بشتى أدوات التعبير.

والمتتبع للفنون الشعبية العربية حين يطرحها على بساط المقارنة، بحثاً عن عناصر الوحدة فيها، لا يلبث أن يلاحظ بعض الملامح الأساسية التي يمكن اجمالها فيما يلي:

أولاً: انبعاثها من روح يمكن أن توصف بأنها فلسفة شعبية. وتتبلور هذه الفلسفة من خلال زاويتين.

1 ـ التحام الأفراد داخل المجتمع الصغير والكبير.

2 ـ ارتباط هؤلاء الأفراد بالأرض التي عليها يعيشون.

وتتجلى أبعاد هذه الفلسفة في انماط من الممارسات الفنية التي يمكن التمثيل لها بالرقص الشعبي في شتى ألوانه. وما هو باق ومتداول من هذا الرقص يكشف ـ في بعض جوانبه ـ عن قيام الحياة والتئام جماعيتها، على أساس علاقة بين الانسان والأرض. وهي علاقة تحكمها وتوجهها نظرة مقدسة له نحو هذه الأرض وما يحيط بها من أكوان وما تتعرض له من تقلبات طبيعية، بالاضافة إلى ما تمده به من قوت. وينشأ عن هذا الرباط المقدس تمسك بالأرض، واستماتة في الدفاع عنها، ورد كل تسرب أو هجوم أو عدوان، مما يدخل في نطاق الوطنية تارة والقومية أخرى، وتلك تفضي تلقائياً إلى هذه.

ثانياً: اصطباغها بالطابع العربي الاسلامي، على الرغم من وجود رواسب ضاربة في جذور التاريخ الذي عاشته الشعوب في مراحل سابقة على الاسلام. وهو ما يمكن التمثيل له ببعض انماط الايقاع والغناء المنتشرة على امتداد الرقعة العربية، وكذا باشكال من الأداء المسرحي تحكي جوانب من تاريخ الاسلام، في اعتماد على القص والحوار وتوسل بالحركة والاشارة.

ثالثاً: تجاوزها كل الحدود بسبب استعداد الشعوب الفطري للالتقاء والاتصال، وهو استعداد ناشىء عن عقلية ميالة إلى الالتئام والاندماج وتخطي كل حواجز الزمان والمكان، وكان الشعور بالانتماء والانضمام يوحي بالطمأنينة والأمن، ويبعث الثقة بالنفس، ويدفع للنمو والازدهار واستمرار الحياة، ومعها استمرار التاريخ والمصير. وقد يصل الأمر إلى الجمع بين الممكن والمستحيل، مما يدخل في نطاق الخوارق. وان في بعض الالعاب وكذا الرسوم الشعبية التي تجسم البطولات ما يكشف عن هذه الحقيقة. وفيها يبدو ـ مثلاً ـ بطل جاهلي، كعنترة أو سيف بن ذي يزن، يدافع عن الاسلام ويحمل رايته. كما تظهر بعض الشخوص وقد أضيفت إلى أجسامهم ملامح حيوانية أو سمات تقربهم إلى الجن والملائكة.

رابعاً: تشابهها من خلال تبادل عوامل التأثر والتأثير، مما يعطي للفنون الشعبية أبعاد الاتفاق والانسجام بما يوحدها أو يوحد بعض مظاهرها على مدى رقعة الوطن العربي. وفي العمارة والزخرفة وجميع انماط التشكيل ما يستدل به على هذه الظاهرة، وكذا في بعض الايقاعات والألحان.

خامساً: تكاملها، ويتضح عبر حلقات مفقودة في اقليم وموجودة في غيره، إلى حد

يطبع الفنون الشعبية العربية بصبغة تكاد تصل إلى الشمولية، وان هذا التكامل ليتجلى مثلاً في بعض الممارسات الفنية الموسومة بملامح رسخت في ذهن المشارقة عن المغاربة مما هو غير معروف عند هؤلاء لأغفالهم اياه أو تخليهم عنه أو تحريفهم له مع مرور الزمن. ومثلها ما هو في التصور المعاكس. ومن نماذجها ألعاب وأدوار غنائية وتمثيلية متداولة في هذا الجانب أو ذاك. بل أن التكامل لا يتم بين الفنون الشعبية فحسب، ولكنه يتحقق ـ من خلال ملامح وحدوية ـ حتى بينها وبين الفنون المدرسية وربما التراث المدرسي ككل، مما يزيد في بلورة سمة الوحدة على صعيد الابداع العربي عامة.

سادساً: اصالتها، أي اصالة ابداعها، باعتبار الاصالة عنصراً جماعياً أو عنصراً موحداً أو حدوياً في الفنون الشعبية وما اليها من ألوان التراث، لا يمكن ربطه بالفردية، علماً بأن المبدع الأصيل لا يعتبر كذلك الا اذا كان يعبر عما تحس به الجماعة لتلتحم به وتتجاوب معه، انطلاقاً من مقومات معينة ومحددة. ولا تكون هذه المقومات الا كامنة في وجدان الجماعة وفي تمثلها وذهنها وفكرها؛ وكيف وقد صهرتها بوتقة اللغة والدين والتاريخ والهموم والمصير وما اليها من مكونات الأمة العربية الاسلامية.

● ● ●

انطلاقاً من هذه الظواهر الوحدوية المختلفة، يمكن توسيع نطاق البحث عن الوحدة في بقية أنواع التراث الشعبي، والتراث عامة؛ ولا سيما ما يدخل منه في فنون القول كالقصص والأمثال والأشعار وغيرها مما يؤكد مدى التقاء الاصالة بالابداع، ثم مدى ارتباط الابداع بالحوافز المحركة له والعوامل الفاعلة فيه، خارجية كانت أم داخلية، اذ هي ـ جميعها ـ نابعة من الجماعة واندماج المبدع فيها إلى الحد الذي يكيف تجربته.

هنا قد تثار قضية تتعلق بجدوى البحث عن الخصوصيات في الفنون ـ والتراث عامة ـ طالما انه بروحه وأبعاده إلى الاتصال والالتقاء أميل منه إلى التفرد والتميز. والحقيقة ان هذا البحث يسعى بالدرجة الأولى إلى تحديد البنى والجزئيات والعناصر المختلفة التي تكون ذاك التراث، كما يسعى إلى ادراك مدى تفاعل هذه العناصر وتبادلها التأثر والتأثير فيما بينها وما يجمعها من رباط، وان كان هذا الرباط لا يحول دون وجود بعض الفوارق التي ترفده في النهاية.

وغني عن البيان ان ظاهرة الوحدة في الفنون الشعبية العربية تظهر في شكل هذه الفنون وأدوات التعبير التي تتوسل بها، مما تكشفه الأنماط المتشابهة التي تكاد أن تكون واحدة أو هي واحدة بالفعل. كما انها تظهر في المضمون الذي ركزت فيه الفنون على خدمة القضايا الوطنية والقومية والاسلامية، وعلى الدفاع عن القيم الكبيرة كالحرية والكرامة. وهي قضايا تفضي وظيفتها في النهاية إلى الوحدة.

ومن ثم، يجب التركيز في بحث الفنون الشعبية على مكونات الوحدة ومقوماتها،

سواء أكانت بارزة ـ كما هو الأمر في كثير من الحالات ـ أو متسترة خلف خصوصيات مميزة ينبغي التعامل معها ليس باعتبار تفردها يقيم لها كياناً مستقلاً ومنفصلاً عن الباقي، ولكن من حيث هي مكون أصيل في البناء العام الشامل الكامل.

مـداخـلات

مـراد وهـبـة

آفاق تعزيز الشخصية الحضارية العربية في مجال الموسيقى والأغنية

أعتقد أن هذه الجلسة تاريخية. فشهادة كل من منير بشير وتوفيق باشا تطرح حلاً إبداعياً لاشكالية الاصالة والمعاصرة. فقد استطاع منير بشير توظيف «العود» توظيفاً حضارياً يتجاوز به اطاره العربي التقليدي وذلك بالتلاحم العضوي مع أدوات موسيقية غربية. وهو يعبر عن هذا التلاحم بلفظ «اختراق» أي أن العود العربي اخترق الموسيقى الأوربية. وهو يدلل على سلامة هذا الاختراق بتدفق الجمهور العربي على حفلاته الموسيقية إلى الحد الذي يتجاوز الألفين في الحفلة الواحدة، ولكنه متألم من تجاهل الدول العربية والشعوب العربية لهذا الاختراق. بل إن ألمه يتصاعد مع الحرب الشرسة التي يعانيها من أمته العربية بما تنطوي عليه من ضغوط مادية ومعنوية إلى الحد الذي فيه يحذر من مغبة الاغراء المادي والمعنوي الذي يتعرض له هو وأمثاله. ثم يردف قائلاً إن مواجهة هذه الضغوط مهمة صعبة ولكنها ليست مستحيلة. ولي ملاحظتان على هذا العرض. الملاحظة الأولى تدور على تعديل لعبارة «اختراق العود العربي للموسيقى الأوربية» إذ من الأفضل القول «الاختراق المتبادل بين الأدوات الموسيقية العربية والأوربية» ومن شأن هذه العبارة أن تكون مفتاحاً جيداً لمواجهة إشكالية التناقض بين التحرر والاستعمار. إذ أن من شأن هذا الاختراق المتبادل أن يرفع التخلف الحضاري عن الأمة العربية، وهذا الرفع من شأنه أن يجد الفاعلية العربية التي تمتنع معها أية ممارسة إستعمارية. ذلك أن الاستعمار ليس ممكناً إلا في حالة فقدان الفاعلية من الطرف المستعمر (بفتح الميم). وتأسيساً على ذلك تأتي ملاحظتي الثانية وهي ضرورة الصدام مع الجماهير حتى تفيق من الحلم الماضوي وتطور أو تغير قيمها بما يسمح بتوليد فاعليتها. وأنا هنا لست من النخبة التي تتعالى على الجماهير. ولا أدل على ذلك من أنني قد نظمت مؤتمراً فلسفياً دولياً في القاهرة عام 1982 بعنوان «الفلسفة ورجل الشارع» بهدف الكشف عن كيفية إعادة العلاقة الحميمة بين الفلسفة ورجل الشارع.

تعليق في جلسة الموسيقى

محمود أمين العالم

ما قدمه كل من الفنانين منير بشير وتوفيق الباشا يعبر عما سبق أن تحدثت عنه نظرياً في الجلسة الأولى ـ فموسيقاها رغم اختلافهما تطوير ابداعي لهويتنا القومية، وليست انقطاعاً عنها، أو تكراراً جامداً آلياً لها. موسيقاها تعبير رفيع عن همومنا وخبراتنا وأشواقنا وتطلعاتنا القومية ولكنها في الوقت نفسه ترتفع إلى مستوى إنساني شامل. ومن الطبيعي أن تجارب هذه الموسيقى ـ انني أزعم أن نشر مثل هذه الموسيقى كفيل أن يطور، لا الأدب والفن العربيين فحسب بل الفكر السياسي والاجتماعي كذلك.

إن هذه الموسيقى تبني وتطور الوجدان القومي، في حين أن الموسيقى السائدة في حياتنا هي تكريس للأوضاع الراهنة، وتكريس لتخلفنا الوجداني والفكري، وان كنت لا أنكر وجود محاولات أخرى، وان غلب عليها الطابع الغنائي متميز بالثورية وارادة التغيير.

على اني أحب أن أؤكد على ضرورة احترام التنوع والتعدد في أشكال وأساليب التعبير الموسيقي.

فلماذا لا تواصل الموسيقى العربية الشرقية مع سعينا لتطويرها ولكن لماذا لا نواصل كذلك الحفاظ على موسيقانا وأغانينا الشعبية مع سعينا لتطويرها كذلك، ولما لا ننمي إمكانية التأليف والندوة للموسيقى الحديثة الهارمونية، وأن نسعى إلى أن نتخذ من المعطيات الشعبية مادة لها، وأن نعمل كذلك على نشرها. ان هذا التعدد الموسيقى خصوبة لوجداننا، وهو تعبير موضوعي عن واقع حي.

بل لعلي أرى كذلك أن تحترم الاختلافات الموسيقية بين البلاد العربية، فهناك نمط أندلسي مغربي خاص في المغرب ونمط خاص في اليمن وآخر في العراق وسوريا وهكذا. لا ينبغي باسم الهوية القومية ـ ان نسعى إلى طمس هذه التنوعات والاختلافات الموسيقية، بل نعمل على تطويرها. ولن يؤدي هذا إلى الاساءة إلى وحدة هويتنا القومية بل إلى إغنائها، وخاصة اذا حرصنا على تبادل الخبرات والابداعات الموسيقية بين مختلف الموسيقيين بل بين شعوب أمتنا العربية بشكل متصل.

د. محمد بحر

لا أريد أن أطيل، أريد أن أركز وأقول ما فيه المفيد باعتبار أن الأصدقاء في هذا المكان عبروا عن العديد من النقاط التي يمكن أن نتحاور فيها.

أريد أن أقول فقط أن الموسيقى لا تعني شيئاً، وهي تعني الكثير، واليوم وقع

الحديث كثيراً عن الموسيقى وكأنها مترسبة في حياة الناس.

إذا انفصلت الموسيقى والأغنية والشعر والفكر في القاعات عن وجدان الناس فنحن لا نفعل أي شيء. هذا الحديث أقوله لكم جميعاً، باعتباركم مسؤولين في بلدانكم عن مصير الأغنية والفن والإبداع بشكل عام. وباعتبار أن في هذه القاعة مجموعات ناشئة لا تملك حتى أبسط الآلات السليمة في صنعها لتدرب وتعمل وتشتغل بشكل جيد. باعتبار أيضاً أن الموسيقى ربما هي أكثر الأشكال التعبيرية في وطننا العربي الخاضعة إلى سلطوية قوية جداً، هذه السلطوية تقصي كل نفس تحرري، أعني نفي تحرري ليس على مستوى الكلمة مثلما يفهم البعض، ولكن على مستوى التجربة بكل ممارساتها ـ بأبسط علاقة في تحييد الجمهور وشكراً لكم.

متدخل

حقيقة تتملكني الرغبة دوماً في الصمت كلما سمعت موسيقى عظيمة ولعل ذلك ما جعلني اتخيل أن الموسيقى كما أوحى الي الفنان بحر، قبل لحظة لا تقول شيئاً ولكنها تشكل مرحلة إدراك، بعبارة أخرى أن الموسيقى ترتبط بلحظة ولذلك فإنني لن أتحدث عنها بمثل البلاغة التي تحدث بها الأستاذ محمود أمين العالم.

وأنتقل إلى ورقة أخرى والتي قدمت عن ملامح الفنون الشعبية وقضايا الإبداع والهوية القومية. أريد أن أدلي ببعض الملاحظات بين يدي هذه الورقة.

أولى هذه الملاحظات هو أن هذه الورقة بالرغم من تسطيرها لستة ملامح للثقافة الشعبية أو للفنون الشعبية فانها لم تقدم هذه الفنون الشعبية في إطار تصور واضح، كيف ذلك؟

يبدو لي أن الثقافة الرسمية، الثقافة الكلاسيكية تسعى في كل لحظة من لحظات صراعها من الثقافة المهتمة إلى أن تصف نفسها بالتمام وبالتماسك وبالتنظيم بينما تعلق على الثقافة المهتمة صفة اللاثقافة صفة التراكم صفة الغوغائية، صفة عدم التنظيم تنظر الثقافة الرسمية إلى نفسها في مقابل اللاثقافة باعتبارها شيئاً ذا بنية متكاملة بينما اللاثقافة لا تمتلك هذه البنية .

والحقيقة عكس ذلك لأن اللاثقافة أو لأن الثقافة الرسمية حين تنظر إلى نفسها إلى الثقافة المهمشة باعتبارها شيئاً غوغائياً، باعتبارها غير منسجمة، باعتبارها مقصاة من الذاكرة تنظر اليها لذلك لأنها تملك بنية، لا تدرك الثقافة الرسمية بنيتها المتكاملة المتماسكة ومناحي قوتها الا من حيث انها تنكر بنية اللاثقافة، بنية الثقافة المهمشة، ولذلك فكما نتحدث عن تاريخ الذات وفي رفوف المكتبات للثقافة الرسمية المنظمة المبوبة في أبواب، كذلك يمكننا أن نتحدث عن تاريخ اللاثقافة، للثقافة المهمشة لحد الآن أظن هذا ما

قلته بالأمس حتى بصدد المسرح، أن جزءاً كبيراً من مسألة الهوية هي مسألة التطابق، والتطابق لا يمكن أن يتم إلا في سياق منظور واضح لتاريخ الممارسة الثقافية، لحد الآن نملك مجموعة من الاصطفاءات، من الانتخابات، ننتخب، ننتخب تواريخ؛ ننتخب مظاهر لتاريخ الثقافة، ولكننا لا نملك نسقاً واضحاً لهذا التاريخ، لذلك في الورقة نلاحظ انها قدمت لنا، تكليف / تكييف / الممارسة / الثقافية المعاكسة المضادة الشعبية الفاعلة خارج حدود المؤسسات الرسمية التي منها المدارس والجامعات، والمجلات المرضي عنها إلى غير ذلك.

النقطة الثانية والأخيرة في ملاحظاتي هي أن مسألة الثقافة الشعبية طرحت في الورقة مع امتزاج في مسألة التراث، ولست أدري ما هي الحدود التي يمكن أن تقوم بين التراث في المفهوم الذي ندركه الآن، ونتعامل به وهو مفهوم المسألة الثقافية والتراث باعتباره مشكلاً للهوية، باعتباره مقابلاً لما نستورده وما من التراث باعتباره تصوراً عن التاريخ في لحظة ما.

ما الحدود التي تقوم بين هذين العظميين؟ لذلك فان ورقة العمل خلطت من جهة بين تصور واضح عن الفنون الشعبية عن الثقافة الشعبية كممارسة فاعلة ومنظمة ذات بنية وبين الحديث عن هذه الممارسة باعتبارها تركن في مكان ما بعيداً عنا ينبغي أن نبحث عن جسور للتواصل معه.

أظن أن الجسر الوحيد المطلوب الآن هو إقامة رؤية واضحة عن تاريخ الممارسة الثقافية الشعبية العربية وشكراً.

د. علي مصطفى المصراتي

من حسن حظي أنني استمعت إلى أشياء جيدة ورائعة وعظيمة، ومن حسن حظي، استمعت إلى صديقنا المناضل محمود أمين العالم، ومن سوء حظي أن أتحدث بعده بعد أن شحنكم بهذه الشحنات الطيبة. ومع ذلك سأحاول أن أتكلم بإيجاز.

المساهمة كانت في الأساس ـ الفنون الشعبية أو الفن الشعبي والوحدة، اذا قيل الوحدة هنا معناها الوحدة العربية ولا شك ومن البديهي ومن الواقع ان لكل شعب من شعوب العالم، فهم واسهام في الفنون الشعبية. طبيعي أن العقلية الجماعية الشعبية المؤلفة والحالمة والمعبرة هي الرؤية الأكثر صدقاً لأنها أما ان تصدر ألماً، أو أملاً ورؤية ليس فيها نفاق لأن الأسلوب غير الشعبي لكتابة تاريخ البشرية قد يكون فيه نوع من المداراة أو النفاق أو غيره..

لكن الفن الشعبي بمعناه العلماني هو النابع من وجدان وضمير الأمة أي أمة كانت لها فنونها الشعبية، وخاصة شعبنا العربي في هذه المنطقة الذي مر بعصور التخلف ولا زال طبيعي، تقوم الرؤية الشعبية، هذه المضخة الإنسانية بدور التشقق والتعبير، وسأقتصر

في ملاحظاتي على الجانب الذي أستطيع أن أسهم فيه بعمل ما ـ وهو جانب التعبير الشعبي أو الفنون الشعبية القومية.

أريد باختصار شديد أن ألاحظ على أن هناك مناهج متعددة لدراسة الفنون الشعبية في منطقتنا العربية.

سبقنا المستشرقون ولا أشتمهم بتعميم / فيهم العالم والصادق والمخلص وعميل مخابرات والذي يؤدي دوراً، إنما جانب من جوانب المستشرقين كتبوا كتابات تحاول أن ترى أن هذه الأمة هي شعوب وأمم متعددة، تكتب عن اللهجة العامية أو الفن الشعبي أو الحكاية الشعبية بأسلوب مقصود ليخدم تفتيت هذه الأمة، أعتقد أننا نتجاوز الآن هذه المراحل ونبحث عن اللحمتين، وأقول اللحمتين، اللحمة القومية واللحمة الإنسانية، لأن كل فن من الفنون فيه جانبان، الجانب المحلي الوطني القومي، والجانب الإنساني فعندما استعرض دراسة الفنون القومية في الحكاية والأسطورة والرواية أجد وحدة حقيقة لهذا الشعب عندما أستمع إلى موال من أقصى الصعيد يترنم به من أقصى المغرب. عندما تغني أم كلثوم بتعبير أو أغنية ألفها بيرم التونسي باللهجة المصرية الصميمة أجد وحدة مشاعر، ووحدة وجدان، اذن القضية، قضية كيف نوظف التعبير الشعبي لصالح قضايا الانسان العربي المعاصر مثلاً وحكاية وتاريخاً، وأحيي ذكرى المرحوم أستاذنا عبد الحميد يونس الذي هو رائد من رواد هذه الدراسات العلمية عندما كان بعض من أصحاب الثقافة الرسمية يحاول ان لا يجعل الدراسات الشعبية والفنون الشعبية تدخل الجامعة. ان هذا الرجل الرائد خلف مدرسة لدراسة الفنون القومية الشعبية وخاصة سيرة بني هلال والزير سالم والى غير ذلك. هذه المؤلفات الجماعية التي ألفها العقل الانساني الشعبي فيه السلبيات، ليس كل ما عبرت عنه العقلية الشعبية الجماعية جيد ففيه السيء والرديء والذي هو محلي، والذي هو مؤقت والذي يحكي تاريخ المرحلة، وأنا من الذين يرون أن هناك جوانب للدارسين الاجتماعيين وعلم النفس الاجتماعي، لم يلتفتوا فيها كثيراً إلى التعابير الشعبية لصياغتها واستنباط الشخصية العربية الإنسانية فيها.

أريد أن أقول، كان بودي أن تكون هناك دراسات أيضاً عن جانب الأغنية، الأغنية الشعبية التي قامت بدور، وتقوم بدور له أهميته في تاريخنا النضالي وانتصرنا على الجانب العظيم الذي قدمه الاستاذين منير بشير وتوفيق الباشا الرائع العظيم الذي يستأهل ـ يستحق عليه وساما من الشعب لا أوسمة شكلية.. وأريد أن أشير إلى أن وحدة الشعب العربي في هذه الأشياء التي توفينا عليها، ما من مثقف ملتزم أو أديب مبدع إلا واستفاد من الفنون الشعبية التي كتبتها.

اعتقد انها رسالة ماجستير أو دكتوراة بجامعة الاسكندرية منذ سنوات، كشفت هذه الكاتبة والباحثة عن جانب من جوانب التخطيط الاستعماري لدراسة هذا

الجانب، لكن هل تترك هذه اللهجات اذا كانت ثقافتنا العربية والتراثية والحضارية كانت تهتم بدراسة اللهجات وهي تتطور، ولذا فليس هناك خوف، إلا من الجمود أو التقوقع أو الانفصال سواء الانفصال عن الماضي أو الانفصال عن الحاضر. سواء الانفصال عن الحاضر وهو أخطر ولعله طريق غير مباشر، نحاول أن نخدم العقلية العربية المعاصرة فتجعلها تندفع إلى التقوقع والى الضمور لأننا نحن لسنا بدعاً من الشعوب اننا على هذه القارة في هذا العصر، بأمجادنا، بحضارتنا بسلبياتنا نعبر عن هذا التعبير الشعبي أغنية أو موالاً، سيد درويش من العبقريات الخالدة التي كان يتغنى، وكانت أغنيته تحكي عن العمال الذين كانت السلطة الانجليزية تجندهم في تلك المناطق وعادوا إلى وطنهم، وكان يتحدث بهذه الألحان التي يجد فيها الموسيقيون المعاصرون امتداداً واستنباطاً لا أقول استنساخاً واستنباطاً و إضافة لقضايا أخرى لهذا الإنسان المعاصر المتحدي في عصر جيل الحجارة الذي يمثله النمط الشعبي المعبر عن هذه الألحان التي يعبر عنها الفنانون التقدميون ويضيفون اليها. لأن الفن الشعبي ليس عبارة عن علي بابا، ومصباح يفتح وسلبية وقيود و إنما الفن الشعبي ارادة وعزيمة وتصميم لرؤية المستقبل.

والسلام عليكم.

متدخل

في البداية أريد أن ألاحظ اننا في هذه الجلسة دخلنا شيئاً في الكلام الحماسي والكلام العاطفي، والكلام الغنائي، في حين ان هذا المجال هو للبحث والمناقشة وينبغي أن يجري نوع من الهدوء والرصانة حتى يتسم عملنا بالمنهجية العلمية وحتى لا يشكل نوع من الضغط الفكري الذي يأتي عن طريق الحماس والذي هو بالتأكيد نابع عن شعور وطني ولا أشك في ذلك.

وعليه فاسمحوا لي أن أتكلم بلهجة أخرى لأنني أود أن أطرح بعض الاشكالات والملاحظات التي يثيرها هذا الموضوع والتي تثيرها أوراق العمل التي قدمت.

الملاحظة الأولى:

موضوع هذه الندوة هو الهوية والإبداع في إطار الهوية القومية، هذه المفاهيم توحي بالوحدة وعدم التعدد في حين أن الفن وفن الموسيقى بالخصوص يتسم بهذا النوع من التنوع والتعدد وقيمته هي في التنوع والتعدد فعلى هذا الأساس ينبغي لنا أن نبحث عن العلاقة بين فكرة الوحدة القومية وفكرة الهوية القومية، وبين هذا التعدد الذي هو روح الفن الموسيقي سواء كانت الموسيقى الكلاسيكية، أو الموسيقى الشعبية فمثلاً نحن في المغرب الذي هو جزء من الوطن العربي نجد هنالك فنون عديدة لا يمكن حصرها إما لها ذات بحسب الأقاليم وهنالك أنواع من الموسيقى في المغرب بحسب الأقاليم هناك موسيقى

سوسية خاصة بالسوس، هنالك موسيقى ما يسمى ببلاد جبالة، بحيث هناك تنوع، وهذا التنوع نرى نحن فيه إغناء وثروة ولا نرى فيها تجزئة أو ضعف بالنسبة للهوية سواء على المستوى الوطني، أو على المستوى القومي. فهذه نقطة على كل حال تستحق ان ينظر إليها بكثير من المرونة وبكثير من التبصر، حتى لا نفقر تراثنا، وعملنا الفني بدعوى التوحيد، يعني أن ندعو إلى نوع من الوحدة التي تقود إلى الافقار، بل ينبغي أن نشجع كما قال قبلي الاستاذ محمود أمين العالم، ينبغي لنا أن نرحب بهذا الاختلاف وهذا التنوع الموجود في الموسيقى العربية.

الملاحظة الثانية:

وهي تخلق لنا التباسات ليأمن جيلنا، جيلنا الحالي مطوق بمهمتين متناقضتين ومتباعدتين لأول وهلة، نحن مطوقون باكتشاف تراثنا، وفي آن واحد مطوقون بالإبداع، يعني بان نخرج عن هذا التراث لنخلق أشياء جديدة. وحقيقة هذه المشكل مطروحة دائماً علينا، وقدر علي أن أشتغل شيئاً ما كرئيس لجنة التراث للثقافة الوطنية لمدة ما، فاطلعت على بعض القضايا. فحينما أقول التراث الفني فلا يعني أن هذا التراث هو مكتوب لدينا، بل ان هذا التراث ما زال ضائعاً ولا نزال نبحث عنه. يعني التراث هو نفسه اكتشافه عمل مستقبلي.

مثلاً نتحدث عن الموسيقى الأندلسية، فهي ما زالت قطع كثيرة مجهولة منها محفوظة عند بعض ما نسميه (المعلمين)، يعني بعض الأساتذة الذين يحفظون هذه الأشياء عن ظهر قلب بالطرق الشفوية وما زلنا نكتشف أجزاء منها، ونجمعها لنضمها إلى التراث المعروف، وكذلك ما يسمى بالملحون، الذي هو الشعر الشعبي الملحن تلحيناً موسيقياً، وقس على ذلك «العيطة» وألوان ونتحدث الآن عن المثال المغربي الذي أعرفه، ولا شك أن هذا المثال ينطبق على ما هو موجود في بقية العالم؛ العالم العربي.

إذن اكتشاف التراث، اي حين نستعمل التراث لا نسعى ان نفهم منه أننا ندافع عن شيء استهلك وانتهى، بل هو شيء هو نفسه ما زال بحاجة إلى الاكتشاف. وبحاجة إلى التسجيل. تصوروا مثلاً أن هذه الموسيقى الأندلسية لو حاولنا أن نعزفها كاملة لأخذنا على الأقل مائة ساعة. أكثر من أربعة أيام اذا حاولنا أن نعزفها كاملة.. ومن هذه الأربعة أيام أو المئة ساعة ليس مسجلاً تسجيلاً علمياً بالكتابة الموسيقية على ما أعتقد الا أربع أو خمس نوبات يعني ما يعادل 25 ساعة مع وجود الآن عدد من الدراسين للموسيقى، والعارفين بها. ومن الذين يقدرون على كتابتها، لكن ما زال العمل لم يتم. والموسيقى الأندلسية حظيت بنوع من العطف والأسبقية والاهتمام لأنها تذكرنا بالأندلس وبالفردوس المفقود فلذلك انصرف الاهتمام اليها، ولكن هنالك أنواع أخرى من التراث ابتداء من التراث الموجود في السوس الذي ما زال البحث عنه في بدايته وهو ما زال الناس يجمعون بعض مخلفاته العلمي، وهذا لم يقع، وبالنسبة لأقاليم أخرى وقس

على ذلك أجزاء أخرى من الوطن العربي.

إذن عملية التراث ليست عملية فيها نوع من التقوقع على الماضي و إنما هي اكتشاف أشياء يمكن أن نعتبرها نوعاً من الإبداع لأنها لم تكن معروفة فتمّ إخراجها من العدم إلى الوجود وتقديمها للجماهير العربية في عطاء يستحق كل اعتبار وتقدير.

المهمة الثانية التي تظهر متناقضة مع هذه الأولى هي الإبداع الموسيقي، الابداع الموسيقي بطبيعة الحال ينبغي في اعتقادي ان يحاول التجديد، لا أقول أن يخرج عن هذا التراث وان يتجاهله، ولكن أن يزيد الطريق للحفاظ على علاقة مع التراث بالخروج إلى أساليب جديدة، إلى ألوان، من التعابير الجديدة التي هنالك مجهودات تحاول عندنا في المغرب على يد بعض الفرق الشابة التي تريد أن تنطلق من التراث ولكن أن تخلق من هذا التراث نوعاً تعبيرياً يتطابق مع شعور الجماهير مع القضايا والهموم الحالية التي تعيشها هذه الجماهير، مثلاً عندنا بعض المجموعات كناس الغيوان أو جيل جيلالة أو غير ذلك من المجموعات الموجودة هنا في سوس أيضاً المجموعات يطول ذكرها لكنها متعددة وكلها تجتهد في أن تبقى في قالب مغربي تراثي، ولكن مع ذلك لن تخرج إلى نوع من التعبير الذي يلتقي مع الموسيقى العالمية، هل وفقت مئة في المئة، أم خمسين بالمائة على كل حال لا أريد أن أصدر أي حكم ولكن على أي حال هذا المجهود يبذل، وهو شيء ينبغي أن ينوه به.

طبعاً هنالك إنتاجات موسيقية تجعلنا نلتقي مع الموسيقى الغربية، كما استمعنا إلى بعض النماذج منذ قليل فهنا بطبيعة الحال يمكن أن نطرح بعض التساؤلات أو بعض الملاحظات، هل ينبغي أن نحافظ على الطابع العربي بنسبة معينة؟ أم ينبغي أن نخرج توا إلى السير على خطى الموسيقيين الغربيين، أعتقد أنه لدينا بعض الأمثلة في الموسيقيين الغربيين أنفسهم الذين كانوا من كبار المبدعين، ولكنهم مع ذلك احتفظوا بالاستلهام من التراث الشعبي أذكر مثلاً «فرانكليشت»، في ربصوديته التي اقتبسها من أغاني شعبية كانت تغنى بالمجر في هنغاريا وهذه الربصوديات مشهورة ومعروفة أذكر مثلاً «ريسكي كورسا كوف» روسي الذي استلهم من التراث الشرقي حينما ألف رائعته عن شهرزاد. أو عن عنترة، وعلى كل حال أمثلة كثيرة في هذا الصدد بحيث ينبغي أن يبقى نوع من الخيط الذي يصلنا باستمرار بهذا الطابع القومي مع عدم الخوف من التنوع ومن التعدد كما ذكرت في البداية.

أخيراً أريد أن أنبه السادة العاملين في هذه الندوة العظيمة إلى أن منظمة الأمم المتحدة أوصت بإصدار عقد عن الثقافة، واسمحوا لي أن أخوض الكلمة بالاسم الرسمي العقد الثقافي العالمي، الذي بطبيعة الحال سيحاول أن يخلق نصاً جديداً في هذا الصدد وأظن أن مثل هذا اللقاء ينبغي له أن يأخذ بعين الاعتبار على أن الثقافة العربية بسائر

وسائل تعبيرها المتوفر، ينبغي أن يوجد لها مكان داخل هذا العقد الثقافي العالمي وكل ما سيصدر عنه من نصوص، لأن الثقافة العربية ينبغي أن يكون لها مكانها الذي تستحقه وشكراً.

د. علي عقلة عرسان

سوف أختصر جداً بما لا يضايق أحداً، وسأكتفي بملاحظات سريعة جداً.

شكراً للأستاذين بشير والباشا على ما قدما، ونحن لا نختلف إطلاقاً في قدرتهما، لكن أريد أن أنطلق من كلمة السيد الرئيس أن الموسيقى تصل الفطرة وأريد أن أبدأ من هذه النقطة لأقول أن الفطرة لدينا مهددة. سلامة الفطرة مهددة، وإذا أشار الأستاذ بشير إلى آلة العود ومدى صلاحها لأن تستعمل في العصر الحديث وبالموسيقى الحديثة جداً، فإنما ذلك للشعور بأن الموسيقيين العرب أو الفرق الموسيقية العربية بدأت تستخدم الآلة الأجنبية، وتقوم بإلغاء أو إبعاد الآلات الأصلية وبالتالي يريد أن يثبت قدرة هذه الآلة.

هذا خطر نستشعره وعبر بتفوق أو برهن بالتفوق على وجهة نظره وأظن أن كل آلة موسيقية عربية قادرة على أن تحيا وأن تتطور وأن تكون ما وجدت من يؤمن بها ودورها، واذا أخذنا هذا وتأملنا في ما نسمع يومياً، ويؤسفني أن أقول اننا نستمع من الاذاعات معظم ما نستمع من الطرب والموسيقى والمعطى الفني، وهذه الإذاعات تشوه أجيالنا وتشوه أسماعنا يومياً، وهذا من أكبر الأخطار.

ولا أريد أن أذهب مع من ذهب إلى أن الأنظمة تفعل ذلك، وكأنها تعي ذلك، أنا أقول انكم تظلمونها لسبب انها جاهلة ولا تعي ما تفعل. انها تجهل تماماً ما تفعل، لا أفترض انا بأن الذي يقوم بهذا أو ذاك من الأعمال وهو موظف، أو في السلطة انه خائن مسبقاً ومتآمر على أمته لا، انه لا يفهم، ووضع في هذا المكان اعتباط ولا يجب أن تسند إليه مثل هذه المهام وهو بالتالي يشوه ذوقنا وأجيالنا، ومستقبلنا ويتعلم بنا ودون أن يتعلم مسبقاً حتى يؤهل لمثل هذا العمل.

ولذلك نرى أن كل الأمور تضيع هكذا منا دفعة واحدة.

نقطة أخرى أيها السادة أريد أن أنبه اليها، لقد بدأ نبع الابداع الشعبي في الموسيقى والغناء والفنون الشعبية ينضب لأن أفراحنا بدأت تحيا على نمط الاذاعة، والآمنا تغني بأغنية من الاذاعة. وقد كاد ينضب الابداع الشعبي الذي هو مصدر إلهام للعارفين في مجال تطوير الفنون واستلهام فنون الشعب.

ولذلك اذا عدتم إلى الريف لا تجدون تلك الأغاني التي تحمل صدق البيئة والتعبير عن المعاناة والتي تلهم وقد تتفوق هذا أخطر ما نواجهه الآن في قضايا الفطرة سواء في الفنون الشعبية أو الموسيقى أو الغناء والغناء والفنون الشعبية أقرب إلى هذه النقطة أو

الشعر الشعبي.

نقطة أخرى تتصل بهذا أيضاً هي قضية محاولة تجديد الفنون الشعبية وخاصة الرقص الشعبي بتقديمه على أسس وطرق حديثة، انه يذوي في الاصالة ولا يقدم لها بديلاً، وبالتالي يفقدنا هويتنا، في حين انه يريد أن يفرض علينا تطوره. وبدأت حتى الرقصات الشعبية تؤخذ من التلفزات في الريف. أي أن عملية الإفساد بدأت تأتي ممن يفترض فيهم ان يئتمنوا على هوية الأمة و إبداعها ليفسدوا الشعب والأمة في صلب الإبداع. اذن هذه القضية أخطر من أن نسكت عليها في هذا المجال.

هناك قضايا تتصل بكلمات ما نسمع، كلمات الأغنية، لقد افترق اللحن عن الشعر، أو الموسيقى عن الشعر الأصيل، وعن الأغنية الحقيقية، فبدأنا نستمع إلى كلمات لا صلة لها لا بالمستوى ولا بالمعاناة ولا بالغناء والموسيقى. كلمات ممجوجة تجعلنا نبتعد عن كل غناء، .فهل هناك وسيلة لانقاذ أنفسنا وآذاننا في شيء؟ وأن هذا يؤثر حتى على الذوق الموسيقي لدى المبدعين في الشعر، هل هناك طريقة لنوع من التواصل مع غنى الخليل وأكثر من الخليل في أوزانه وفي موسيقاه، لنستغلها في طريقة جميلة وجديدة ومؤثرة.

سؤال أطرحه وأعرف ان الكتاب الذي صدر في مصر عن الموسيقى كتاب هام جدّاً وقد تناول الحان الأغاني ومحاولة تفسير تلك الألحان، الطويل البنصر الخنصر الخ.. في الأغاني، هل هناك خطة أو تصور أو تفكير لدى الموسيقيين العرب بمحاولة حل تلك الرموز و إعادة كتابة تلك الألحان بحيث تعزف أبسط ألحان الأغاني ومحاولة الاستفادة منها في غنى حضاري؟

ـ أريد أيها السادة أن أشير إلى نقطة أخيرة، أريد أن أحتمي فيها من أبداعكم، وهي قضية اللهجة التي لحقت كل شيء في حياتنا وما زالت تستمر بالتضخم على حساب اصالتنا وفطرتنا، ونحن أمة فطرت على السلامة .

قال استاذنا انه يحبذ قضية الاختراق المتبادل، حتى الاختراق، نتمرس باعلامنا ونشعر في حالة الخطر، اخترقه ويخترقني، في حين أننا نميل لقضية التفاعل والأخذ والعطاء والوعي في هذا المجال، أنا مع استخدام الكلمة الآن لأنني في حالة أزمة، لكن الحالة الصحيحة تفرض علينا التفاعل الثقافي، التفاعل الحضاري، التفاعل في الأخذ والعطاء وليس الخرق والاختراق لأنه يحمل معنى العنف أو معنى العدائية أو معنى التمزق في الآخر، ان صح التعبير في حالة الانفجار.

أشكر لكم استماعكم وأعذروني اذا دخلت قاعة أو ساحة لست من أهلها، ولكن تعلقي بأصالتنا في موسيقانا وغنائنا وتأثير هذا على أدبنا وشعرنا ومسرحنا وكل ابداعتنا دفعتني إلى ذلك.

شكراً لكم على هذا اللقاء الهام جداً، ما من شك أن الموسيقى إيقاع بنغمات يعبر

ويترجم خلجات الانسان في كل زمن ومكان، بالرغم من الحواجز الجغرافية والتاريخية وقبل قليل أكد الاستاذ منير بشير على أن الموسيقى لا أرض لها، لا موطن لها، فهي تتفاعل مع الانسان، ويتفاعل معها الانسان ولكن مع احترامي للاستاذ امين العالم عن طريق اندفاعه الشعوري وله الحق في ذلك أسقطه واستسمح اسقطه في الإقليمية المتمثلة في حبه الشديد للموسيقى الشرقية فقط. ألا يعتبر السيد أمين العالم هذا قصوراً منه في فهمه لقضية الإبداع وشكراً. ألا يتعلق بالتراث، نحن نخاف من التراث لماذا؟ لأنه لا يمتلكنا ولا نمتلكه، ولا يمكن أن نتجاوزه إن لم نمتلكه.

الجلسة السادسة :
المسرح

جلسة المسرح

الكلمات حسب التسلسل الآتي :

ـ مصطفى القباج تلا ورقة العمل بعنوان («قضايا الابداع المسرحي في الوطن العربي»).

ـ نبيل حجازي يلقي بحثا بعنوان (رصد لبعض السمات العامة للعروض التمثيلية الشعبية).

مداخلات وشهادات

ـ منى واصف
ـ مصطفى الكاتب
ـ علي سالم
ـ أسعد فضة
ـ أبو العلا السلاموني
ـ سمير العصفوري
ـ عبد الكريم برشيد
ـ فوزي البثة
ـ محيي الدين صبحي
ـ مراد وهبة
ـ محمد الشرفي
ـ علي المصراتي
ـ متدخل
ـ محمد زنيبر
ـ عبد الحميد صادق المجراب
ـ نبيل حجازي

ورقة العمل

قضايا الابداع المسرحي في الوطن العربي

مصطفى القباج

تقترح هذه الورقة أن تبدأ بعملية اقصاء ضرورية، الغرض منها تحديد القاعدة المفاهيمية التي ستجنبنا، بلا ريب، الوقوع في أي سوء تفاهم يمنع الحوار البناء. فالمقصود بـ«الابداع المسرحي في الوطن العربي» ليس النصوص التي لم تجد طريقها إلى الخشبة، والتي كتبها أصحابها لتكون «مسرحيات للقراءة» على افتراض ان ذهن قارئها خشبة تتحرك فيها الشخوص، وتتفاعل داخلها الأحداث.

ان تصور نص مسرحي للقراءة فقط (أي أن لا يكون منجزاً للمسرحة) يتضمن مفارقة تعيب النص المسرحي نفسه وهي: وضع مضمون تحت صنف أدبي وفني مسماه يعني لغة: **الحركة والفعل**.

ان المسرحة أو الابداع المسرحي هو شيء غير النص فقط، انه **النتاج المركب** من النص والتمثيل والاخراج وهندسة المناظر والأزياء والموسيقى والتشكيل.. قد تكون هذه المركبات مجتمعة كلها في الحدود اللازمة وبالانسجام الضروري، وقد يغيب بعضها، وحتى ان غاب هذا البعض فهو قائم في رؤى المتفرج، أي حتى في حالة عدم وجود الديكور مثلاً، يتحول الفضاء المسرحي في مجموعه إلى ديكور يتحرك فيه الممثل، مما يفرض مجهوداً اخراجياً مضاعفاً.

الفن المسرحي بالاضافة إلى هذا وذاك مضمون فرجة يعهد فيها إلى مجموعة من الممثلين ان يتقمصوا أشخاصاً تتجه أحداث ووقائع حياتهم نحو مصائر تختلف طبيعتها حسب ما يريده النص والاخراج، لتتراوح بين الملهاة أو المأساة أو الميلودراما. كما تتنوع الأغراض أيضاً حسب تطور الابداع المسرحي نفسه عبر العصور أو المدارس أو الاتجاهات، بما يتناسب مع منطق كل مرحلة تاريخية، أي منطق كل مناخ معرفي (إبستيمي) يصبح فيه الفاعل المسرحي مؤلفاً أو مخرجاً أو ممثلاً أو مصمم مناظر..

مفهوم اذن ان اطارنا المرجعي في هذه الورقة هو الفن المسرحي بالمعنى الاكاديمي خلقاً ومؤسسة، انطلاقاً من الأصول، ومروراً عبر كل التفرعات والتوجهات، وصولاً إلى ما هو عليه واقع الممارسات المسرحية في الجبهة المسرحية المعاصرة. دون الاقرار بهذه المرجعية يفتح الباب على مصراعيه لكثير من التمويهات العابثة التي تجعل صاحبها يفعل كل شيء الا العمل المسرحي. هو في ذلك مثل من يدعي الاختصاص في الكيمياء،

وبدعوى تأصيل اختصاصه يعتمد على الممارسات القبل ـ علمية من علم حيل أو كوسمولوجيا..

ان الجهود المبذولة عبثاً في وطننا العربي للعثور في تاريخنا على ممارسات شبه ـ مسرحية تقوم على الطقسية أو الاحتفالية أو التراثية هي من قبيل ممارس السيمياء باسم الكيمياء، انها أصول تاريخية اما تعوزها النصوص أو المركبات الأخرى للمسرحية، باستثناء محدود في دلالته وهو حالة «القرقوز» و«خيال الظل».

اذن هذه الورقة تريد أن تطرح قضايا الابداع المسرحي في الوطن العربي كابداع متوفر على جميع مركباته دون الدخول في تفاصيل شكل الخشبة أو وضع المؤسسة، وهو ابداع يحتاجه المجتمع باستمرار، لأنه يخدم المجتمع بالتربية تحت غطاء التسلية وبمعالجة قضايا الساعة تحت رداء التجريد أو المطلقية أو التوهيم. ولا خوف على هذا الابداع من أي شيء حتى من السينما أو التلفزة، لأنه ابداع مرتبط بأعمق ما في الانسان تجذراً. ان الادعاء بأن السينما أو التلفزة تهدد الابداع المسرحي خلط في غير محله، انه على حد قول (هنري غوييه) خلط مشكل فلسفي بمشكل سوق[1].

هذه الحقائق كلها تجر إلى القول وبصراحة ان الابداع المسرحي العربي هو جزء لا يتجزأ من الابداع المسرحي العالمي الذي خطا خطواته الأولى منذ أول طقس عبادة، ومنذ أول احتفال دفع بالانسان إلى الغناء والرقص، ووجد صياغته النظرية والمؤسسية لدى الاغريق بشكل متواز مع «ابداع الفلسفة» لشرطين مشتركين بينهما الا وهما: الحرية والديمقراطية.

وجد العرب أنفسهم أمام «الابداع المسرحي» وجهاً لوجه مع مقدم الاستعمار فاضطروا إلى تعاطي هذا الفن «تحت ضغط خاص»[2] الا وهو ان يكون للعرب مسرح، مثلهم في ذلك مثل غير العرب، دون خلفية تنظيرية أو تاريخية، أي القيام بتحقيق فلسفي تاريخي عن سبب غياب المسرحية في أدبنا. ان الدافع لانشاء المؤسسة المسرحية العربية كان دافعاً وطنياً وتجارياً، وهذه حقيقة يعرفها الجميع عن المستورد الأول للعمل المسرحي: مارون النقاش.

لم تحصل الممارسة الجديدة على الاعتراف المجتمعي بها الا بعد لاي وعناء، بعد ان أعطى العمل المسرحي شهادة جدواه وهو يثير المستعمر من جهة والحاكم المتواطىء أو الظالم من جهة أخرى.

هكذا عرف الابداع المسرحي العربي تدرجاً في تطوره عبر الفترات التالية:

1 ـ فترة الاستعمارات، وهي التي امتدت من استيراد المؤسسة المسرحية إلى احتلال مصر سنة 1882، وعرفت جيل الرواد (مارون النقاش ـ يعقوب صنوع ـ عصمان جلال ـ سليم النقاش..) تميزت هذه الفترة اما بترجمة الأعمال المسرحية الغربية واما بالاقتباس عنها أو كتابات عفوية باللغة العربية أو بالدارجة المصرية

للنقد الاجتماعي وأحياناً لمعالجة مآس مستوحاة من واقع الحياة الأسرية أو من التراث الأدبي.

2 ـ فترة توظيف الابداع المسرحي في النضال الوطني من أجل الاستقلال، بعد احتلال مصر. من رواد هذه الفترة (عبد الله النديم ـ مصطفى كامل ـ أبو الخليل القباني).

3 ـ فترة ازدهار مسرحي مبكر تنوعت فيه الأغراض وتجارب الكتابة مع مطلع القرن العشرين، حيث تألق في المسرحيات العاطفية سلامة حجازي ومنيرة المهدية، وفي الكوميديات نجيب الريحاني وفي التراجيديات جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي وفاطمة رشدي، وفي الميلودرامات يوسف وهبي.

4 ـ فترة الجولات العربية الأولى حيث زارت تونس فرق مسرحية متعددة (سنة 1921 جورج أبيض، سنة 1927 يوسف وهبي، سنة 1932 فاطمة رشدي سنة، 1935 نجيب الريحاني) وقد لعبت هذه الزيارات دوراً في تكوين الرواد الأوائل للمسرح التونسي (اللكودي ـ محمد بورقيبة ـ علي الخازني...).
وزار جورج أبيض الجزائر سنة 1922، فساهم في تكوين الرواد الأوائل (رشيد القسنطيني ـ علالو ـ محي الدين بشطرجي...).
وقامت فرقة محمد عز الدين أو «جوق النهضة العربية» بزيارة للمغرب سنة 1923 أعقبتها زيارة فرقة فاطمة رشدي سنة 1932 مما ساعد على وضع اللبنات الأولى للحركة المسرحية المناضلة في المغرب ومن أعلامها: (محمد الزغاري ـ محمد بن الشيخ ـ محمد القرى ـ عبد الواحد الشاوي ـ المهدي المنيعي).
ان قائمة الزيارات المسرحية العربية الأولى طويلة اكتفي بما ذكرت، لابراز أن حصيلة هذه الزيارات كانت تأسيس فرق مسرحية في معظم الساحات العربية مشرقاً ومغرباً.

5 ـ فترة ما بعد ثورة 1919 وعرفت انتاجاً مسرحياً أصيلاً متأثراً بالنزعة التي فرضت نفسها في الثقافة العربية وهي نزعة «فخورة» بالارث الحضاري القومي ومتفتحة في نفس الوقت على الثقافات العالمية الأخرى. ازدهر في هذه الفترة كذلك المسرح المجتمعي والمسرح المنوع. ومن روادها أحمد شوقي وتوفيق الحكيم.

6 ـ فترة ما بعد ثورة 1952 التي عرفت ميلاد المسرح الملتزم اديولوجيا، وكذا محاولات لادماج عناصر تقليدية في الابداع المسرحي العربي سعياً لتأصيله كالسامر والحكايات الشعبية والمقامات. من اعلام هذه الفترة: (محمود تيمور ـ محمد المسعدي ـ سعيد عقل ـ الفريد فرج ـ يوسف أدريس ـ أحمد الطيب العلج ـ الطيب الصديقي ـ علي بن عياد ـ الحبيب بولعراس). وقد تميزت هذه الفترة كذلك بالتفتح على المدارس المسرحية المعاصرة وخاصة المتوافقة مع التراث

العربي، مثل مسرح العبث ومسرح (الهابنينج) ومسرح (الليفنغ) والمسرح الملحمي ــ التعليمي...

7 ــ فترة ما بعد هزيمة 1967 التي أفرزت مسرحاً قومياً قوياً وأصيلاً للتعبير عن غضبة الانسان العربي وفضح هزائم الأنظمة العسكرية والرجعية، وقد جعل هذا المسرح من القضايا القومية التزاماً صريحاً وعلى رأسها قضيتي فلسطين ولبنان، ومظاهر التبعية للغرب الاشتراكي أو الرأسمالي، والمخاطر التي تهدد الهوية الثقافية العربية. في هذه الفترة اتسع نطاق محاولات التأصيل مشرقاً ومغرباً. نذكر من رواد هاته الفترة على سبيل المثال لا الحصر: (سعد الله ونوس ــ نجيب سرور ــ سعد الدين وهبة ــ علي سالم ــ فوزي فهمي ــ عبد الكريم برشيد ــ محمود دياب ــ نعمان عاشور...).

رغم ما قيل عن الجوانب المشرقة لهذه الفترة فقد كان ينقص أعمالها العمق في الطرح، وقوة الصياغة الفنية التي تجعل منها نصوصاً وأعمالاً انسانية كونية، كما عرفت هذه الفترة مضايقات الرقيب السياسي وغياب الحرية الضرورية للممارسة المسرحية.

8 ــ فترة التأزم بعد السبعينات وهي التي نتجت عن الجرح الذي أصبح عميقاً في العقل العربي من جراء سلسلة الهزائم القومية والخلافات العربية مما عمق التجزئة والتعصب القطري وغياب المشروع الحضاري العربي.

في هذه الأجواء انتكس الابداع المسرحي وتفسخ التكامل بين مركبات المسرحة وأصبح الاخراج سيد الموقف في اتجاه الابتعاد عن الهموم القومية والتركيز على مسرح الالهاء السطحي، واثارة الضحك الرخيص، وتقديم المسرحيات التمجيدية والتراثية. عمق هذا التردي ظهور الثراء البيترودولاري واكتساح الفيديو الذي صعد نماذج المهندس ومدبولي وامام. أما الأصوات الأصيلة فقد آثرت اما الصمت أو الهجرة أو التقية من خلال أعمال تجمع بين الالتزام والالهاء (دريد لحام ــ زياد الرحباني...) أو أعمالاً تجريدية تنني نفسها في التراثيات أو أبطال التاريخ العربي (مسرح الاحتفال).

لماذا هذا التقطيع التاريخي؟ لنلمس باليد الوضعية الخطيرة التي يعيشها ابداعنا المسرحي، والانحطاط الذي وصل اليه في وقت تعاني امتنا العربية واقعاً متردياً وتحدياً امبريالياً ــ صهيونياً يستهدف كيانها وثقافتها. فهل من سبيل للخروج من هذا النفق الذي يجتازه المسرح العربي؟ وهل من سبيل لبعث الحياة فيه؟ ما هي الشروط الضرورية للانقاذ الممكن؟ كيف نجعل المسرح العربي مسرحاً متناسباً مع العهد العلمي الذي نعاصره؟ كيف يجد المسرح العربي مدخله إلى الكونية والخلود؟

لا تملك هذه الورقة اجابات جاهزة على هذه التساؤلات المحيرة، وحتى لو كانت تملك مقترحات حلول، فان الظرف الموضوعي قد لا يساعد على أن تجد تلك المقترحات

طريقها إلى الممارسة المسرحية. ما يمكن ان تنبه اليه هذه الورقة هو بعض العناصر والشروط التي تمكن من تعميق النقاش حولها في سبيل الخروج بوعي حقيقي للوضع وتشخيص دقيق للحال.

ان الابداع المسرحي لا يمكن ان يزدهر ويجد طريقه إلى وجدان وعقول الناس الا اذا ارتبط بالجماهير في أوضاعها وتطلعاتها القومية الحضارية، وأهم هذه التطلعات أن تكون هي صاحبة القرار وهي الرقيب على التنفيذ في جو من الحرية والمساواة والعدل.

ان الجماهير العربية اليوم على دراية تامة بما تريده، انها تتطلع إلى بناء أسس مجتمع عربي مدني موحد، بعد ان فشلت الدول القطرية التي اختارت لنفسها نموذج المجتمع السياسي المعزول. ان هذه الطموحات ليست وجدانيات تضرب على وتر الأحاسيس والانفعالات، ولكنها من وحي ضرورات سياسية واقتصادية يبشر بها القرن الحادي والعشرون، فاما أن تكون الأمة العربية مهابة الجانب، واما يكون مصيرها التفتت ثم الاندثار والموت الحضاري. هذا يعني ان الجماهير ترفض المزيد من التجزئة، وترفض التوجهات القطرية التي تتعزز يوماً بعد يوم وتجر إلى الخلافات والحروب.

الجماهير أيضاً تهفو إلى صيانة المقومات الثقافية والخروج من طوق التبعيات ومواجهة كل محاولات الاختراق الثقافي عبر الاعلام والكتاب والسلع الاستهلاكية والتكنولوجيات... وبالتالي العمل من أجل أن نغادر وضع المستهلك إلى وضع المنتج، من العهد الصناعي إلى عهد الاعلاميات الذي يبشر بمجتمع المعرفة.

الجماهير تريد ان تدخل القرن الحادي والعشرين، وقد جمعت الأمة العربية أطرافها، ودعمت هويتها وصاغت لنفسها مشروعها الحضاري، لا سبيل إلى كل هذا الا بمساهمة المبدعين الذين يملكون ناصية الخيال الضروري لوضع الأسس النظرية للواقع المرتقب.

انها مسؤولية خطيرة لا يمكن أن يتحملها فرد لوحده، بل لا بد من عمل جمعوي عربي بمشاركة المبدعين من كل الساحات في شكل فرق أو وحدات عمل. وقد أصاب الاستاذ يوسف العاني عندما قال انه «بسبب من ندرة اللقاءات فيما بيننا أفراداً أو فرقاً، وبسبب من كثرة الملابسات والتعقيدات والمعوقات المادية والسياسية أحياناً، يوجد الفنان العربي مثقلاً بعبء ضخم من التراكمات الخانقة والتي يمكن ان يزول الكثير منها عبر مسرح عربي، يحمل هوية واحدة ويجوب كل بلد عربي، بلا بطاقة سفر، وبلا شكليات، حاملاً معه عطر تراث واحد، ساكباً على هذا العطر نكهة الأرض التي جاء منها، معبراً عن تاريخ شعبها، وهيآت ناسها بكل ما فيها من سلب وايجاب»[3].

بدأنا بالفعل نشاهد محاولات للعمل الجمعوي، ولكنها ما زالت محاولات خجولة تمارس عليها ضغوط وتوجيهات تحد من امكانات أصحابها: مؤلفين ومخرجين وممثلين وتقنيين.

من حق رجال المسرح لتكون الظروف مواتية لتحمل المسؤولية، واطلاق عنان الابداع والخيال، أن يأخذ هذا القطاع نصيبه من الامكانيات المادية، خاصة وانه الفن الذي يخترق الجسم الاجتماعي ليبعث فيه الدفء، ويقوي فيه الوعي، ويلبي حاجياته الطقوسية والاحتفالية، مما من شأنه أن يسهم في التغير الاجتماعي المأمول من جحيم التخلف إلى نعيم التقدم. فـ«قضية المسرح» هي طبعاً لا ينبغي ان تنسبنا هذه الواجبات القومية واجباتنا الانسانية، فنحن مدعوون إلى ان نقف إلى جانب معارك التحرر العادلة في كل مكان، مناهضين لكل المؤامرات التي تهدف أمتنا ولكل نزوع عنصري غير أخلاقي.

هل يحق لنا في نهاية هذه الورقة ان نقول مع الأستاذ عبد العزيز مخبون انه: «خلال مسيرة المائة والثلاثين عاماً لم تثبت ظاهرة المسرح وجودها في المجتمع العربي الحديث، وظل المسرح كنشاط هامشي على صفحة الحياة الاجتماعية، تعرفه تلك الطبقات التي ارتبطت بالثقافات الأوروبية الوافدة مع الغزو الاستعماري في نهاية القرن 18 ومطلع القرن 19. تلك الطبقات التي تنحدر من أصول غير شعبية، والتي تدفعها مصالحها الاقتصادية إلى التمادي في النقل والتقليد والتبعية واحتقار كل ما هو قومي وشعبي»(4)؟

الهوامش:

1 ـ Encyclopédie Universalis, La théâtralité PP... .

2 ـ علي الراعي، هموم النص المسرحي العربي، مجلة العربي، العدد 228 نوفمبر 1977.

3 ـ يوسف العاني، التجربة المسرحية، دار الفارابي، بغداد 1979، ص ص: 38–39.

4 ـ عبد العزيز مخبون، أبو محروس ومشكلة المسرح العربي، مجلة العربي، العدد 260، يوليوز 1980.

رصد لبعض السمات العامة للعروض التمثيلية الشعبية

د. نبيل حجازي

لن يتعرض بحثنا هذا لمصادر أو هجرات الاشكال الفنية بين الاقطار المختلفة. وذلك ليس بغرض الهروب من التناقضات الفجة للدارسين حول نشأة وتطور وهجرة الاشكال الفنية، بل لقناعة الباحث ان الانماط الحضارية والثقافية في بيئة ما هي نتاج لتغيرات وعلاقات اقتصادية واجتماعية بعينها. وبالتالي فان العبرة بالظروف المنتجة للنمط الحضاري واختلافها كما وكيفا من بيئة لاخرى. وهذا يعني أن النمط الواحد ليس بالضرورة حكر على بيئة أو فترة زمنية واحدة، بل هو نتاج مجموعة من العلاقات يمكن أن تظهر متزامنة أو غير متزامنة في أكثر من موقع. ولكن من المؤكد أن النمط الحضاري والثقافي لا يستقر ولا يتشكل في مكان ما ويعبر فيه خلال الزمان الا اذا وجد تراتبه في العلاقات المناسبة لنموه وبحيث يصبح البحث عن مصدره ـ خاصة عبر الازمنة السحيقة ـ نوعا من البحث والدراسة المتحفية أو الانثروبولوجية التي لا تدخل ضمن تخصصنا.

ان تخصصنا يقوم أساسا على العروض التي تقوم بمحاكاة الافعال محاكاة حرة لجمهور حر وذلك عن طريق فعلها. وهو أمر ليس بالبسيط أو مطلب ليس بالساذج، بل انه أمر مشوب بالعديد من التعقيدات والتشابكات. فإن محاكاة الافعال عن طريق فعلها يتيح مجالا غير محدود من الاتصالات غير المتاحة لفنون المحاكاة الاخرى، فهو يتخطى مجال الكلمة المقروءة أو اللوحة المرسومة أو النحت المتشكل في الفراغ. انه جماع كل الفنون والعديد من العلاقات المتجادلة والمتشابكة، بل هو الامر الذي أدركه يعقوب صنوع بعد اغلاق مسرحه عندما قدم لعباته التمثيلية من خلال صحائفه المتعددة والمتلاحقة.

ان العروض التمثيلية مع اختلاف السمات الخاصة لكل منها سواء التي توسلت الى الجمهور باللقاء المباشر مثل ما فعلت عروض المحبظين والفرق الجوالة والمحترفة والمرتجلة وعروض النقاش والقباني وصنوع أو الفرقة التي توسلت الى الجمهور باللقاء غير المباشر مثل عروض خيال الظل والاراجوز وصندوق الدنيا.. ان كل هذه العروض وغيرها قد شاركت بأقدار متباينة في تكوين قدر من التراكمات الكمية التي نستشفها اليوم من خلال ما يمكن تعريفه بأنه تقاليد الفرجة التمثيلية أو مطالب وميول الجماهير. وبمقدار هذه التراكمات من التقاليد وبمقدار توفرها من عرض لآخر يمكن أن نفسر اقبال الجماهير أو ادبارها تبعا لتوافقها مع هذه التقاليد أو محاولتها فرض نظامها الخاص على جمهورها

بمعزل عن التراث المتراكم لهذا الجمهور والذي تراكم لديه عبر الاجيال المختلفة والاشكال الفنية المتباينة.

تتبدى التقاليد المتراكمة للعروض التمثيلية من خلال العلاقة بين اطراف المثلث المسرحي: المتفرج / فنان العرض (ونقصد به جميع المشتركين في العرض منذ اعداده حتى عرضه) مساحة الحضور. ونحن نرى أن بحث العلاقة بين هذه الزوايا الثلاث للمثلث المسرحي تكشف عن الشكل الخارجي والسمات العامة والمشتركة بين العروض التمثيلية أما ما خص تركيب وبناء الفكرة الدرامية المطروحة من خلال الشخصيات والافعال الدرامية فهو أمر يستحق ولا ريب بحثا مستقلا هو بالضرورة يلي بحثنا هذا ويترتب عليه.

أولا: علاقة فنان العرض / المتفرج:

لما كانت الظروف الاقتصادية للعروض تشغل حيزا أساسيا من تفكيرنا وفهمنا لاشكال التغيرات الحضارية والثقافية. فاننا من هذا المنطلق نقرر أن واقعة الاجر المؤجل في عروض الفرجة قد حكمت علاقة فنان العرض بالمتفرج سواء في ذلك خلال عروض الاراجوز وخيال الظل أو عروض الحكواتي والمحبظين وممثلي الشوارع والميادين الذين بجماعهم - مع غيرهم من اشكال العروض التمثيلية - نستطيع القول انه قد تشكلت المفاهيم الاجتماعية والنفسية لما يجب ان يحتويه العرض سواء بالنسبة للمتفرج أم ما يجب على فنان العرض أن يقدمه اذا رغب في العيش حتى الغد.

يهدف فنان العرض الى ارضاء جمهوره بشتى الوسائل. فالجمهور يستطيع بل ومن حقه ان يضرب وأن يشتم وأن يوقف العرض. بل وأن يفعل ما هو أقسى من ذلك، أن يحرم المؤدي من أجره.

ان فنان العرض ليس هاويا، وانما محترف يتوارث المهنة من آبائه وعلى قدر ارضائه لهذا الجمهور يقدر عطاء هذا الاخير له. وليس هو بمنظور اجتماعي أو سياسي يدافع عن البطل القومي «طومان باي» بل ان ما يسعى اليه هو مجرد ارضاء سليم الاول حتى ينال رضاه ثم عطاياه حتى ولو كان ذلك على حساب البطل القومي فان واجب فنان العرض هو ارضاء متفرجه مهما كان الثمن.

ان ضمان الاجر في نهاية العرض لم يحكم علاقة فنان العرض بالمتفرج في اختيار الموضوعات المقدمة فقط. بل انه حكم ايضا خاصية هذه العلاقة على المستوى التقني والفني والاقتصادي. فالمؤدي يتحتم عليه ان يخرج عن دوره من حين لآخر ليؤكد للمتفرج بل ليتأكد أن المتفرج لم يزل متفقا معه خلال تطور العرض، وليتأكد بل ويضمن الاجر في نهاية العرض. وبذلك انتفى الايهام أو السعي اليه.

ان ما يجري في ساحة الحضور هو مجرد لعبة. ان كلا من المؤدي والمتفرج يسعى الى

امتاع الآخر، المؤدي يسعى الى ارضاء المتفرج وضمان هبته. والمتفرج يسعى الى أقصى درجة من المتعة، ليس فقط كعضو سلبي في العرض. وانما ليشارك فيه بحيث يرى ما يرضيه ثم ليشارك في تمام معتقداته ومفاهيمه. ان المتفرج مع تمثله للعبة التمثيلية انما يشارك فيها سعيا لمزيد من التمثل لهذه اللعبة ولمزيد من الاتقان والمعايشة لها. ولكنه مع كل هذا التعايش داخل اللعبة التمثيلية فان المتفرج يرفض اية مخالفة لقوانينه الذاتية سواء الاقتصادية، أم الاجتماعية، أم النفسية، أم غيرها.

انها علاقة معقدة تحكمها من قبل فنان العرض فكرة الأجر المؤجل. وتحكمها من قبل المتفرج وعيه باللعبة التمثيلية ورغبته في المشاركة بمتعتها لتحقيق فعاليته المتناهية. انها انعكاس واضح لطبيعة المتفرج وعلاقته بفنان العرض يتحتم على الاخير اذا رغب في العطاء الوفير ان يحدد علاقته بالدور في ضوء هذه العلاقات المتشابكة. فكما ان المتفرج تتراوح مشاهدته بين المشاركة الشعورية التي تصل أقصى درجاتها في مشاركته بالاحداث وبين وعيه الكامل باللعبة المسرحية، كذلك يتحتم على المؤدي ان يعي بوجود المتفرج ومتطلباته ولحظات ومناطق رغبته في المشاركة ضمن الاحداث.

كثيرا ما يحدث كسر للايهام وبشكل كامل. ان بابه «عجيب وغريب» تبدأ وكل شخصية تذكر اسمها ودورها ومركزها بين الاحداث وتتدرج الى طلب (الجود) من الجمهور كل بحسب طاقته مقابلا للمتعة التي سيتلقاها الجمهور خلال العرض. ان هذا المطلب يتكرر في نهاية العرض وبطريقة لا تخلو من الظرف والكياسة من قبل فناني العرض أن يجود جمهورهم عليهم بالمال الذي يحفظهم أحياء حتى العرض التالي.

لقد تمرس فنان العرض باستشعار نبض جمهوره بحيث يمكن القطع أنه الى جانب التسلية التي تقدمها العروض فانها تضمنت قدرا من النقد الاجتماعي والسياسي بالقدر الذي يعكس احتياجات المتفرج وليجد في عروضه متنفسا ضد المحتل الاجنبي وضد العيوب الاجتماعية والتناقضات الاقتصادية وضد الشخصيات العامة والاحداث الجارية التي تستفزه فلا يجد لها متنفسا الا من خلال فنان العرض.

راعى فنان العرض ان يعبر عن صوت جماهيره واحتياجاتها واحتجاجاتها بحيث أصبحت العروض سواء اعتمدت على الايهام أم كسره، فانها في كل حالاتها كانت تكثف شعور الجماهير بنفسها ووعيها بواقعها ومشاكلها وهو الامر الذي دفع سلطات الاحتلال لاصدار العديد من قرارات المنع والحظر في الجزائر وتونس ومصر على يد الحملة الفرنسية.

ومما لا شك فيه أن هذه العلاقة تختلف كثيرا عن العلاقة القائمة بين فنان العرض وجمهوره في مسرح الايهام الاوروبي أو في مسرح بريخت الذي يدعو الى كسر الايهام لاقامة علاقة تصادمية مع جمهوره لتغيير افكاره وعوائده.

يرى الدكتور ابراهيم حمادة أن احد فنون العرض التمثيلية هو خيال الظل «استهوى

ادنى طبقات الشعب من الغوغاء فضمنوه مقابح عاداتهم وسلوكهم المنحرف من عبارات مكشوفة شهوانية وحركات فاضحة يهيج لها الغامة والدهماء»[1]. الا اننا نقترح منظورا آخر للمسألة وهو أن فنان العرض كان على وعي كامل بمطالب جمهوره فقدم موضوعات الجنس أولا لانها من الموضوعات المحبب الى النفس الخوض فيها ثم لانها بما تعرضه من نماذج شاذة تشعر المتفرج بتذوقه واكتماله. وهذا لا ينفي ان فنان العرض احتفظ للتهذيب والموعظة الاخلاقية بمكانها أمام الملوك والامراء «ومن الطريف والجدير بالذكر حقا، أن ننوه الى حقيقة وجود عديد من المناظر (المتوازية) التي وضعها شتيت من المؤلفين لموقف واحد، وذلك لتمكين اللاعب من اختيار القالب الذي يراه اكثر مواءمة للمتفرجين»[2].

لم يشغل فنان العرض نفسه قط بمدى خضوع البناء الدرامي لهذه المشاهد أو الشخصيات الواردة بها لاي من المبادىء والتقنيات الفنية المتعارف عليها عدا أن يخضع عرضه كاملا للوظيفة الرئيسية المناطة به وهي الامتاع والترفيه والتسلية. وهذا لا يعني بالطبع اقتصار الظاهرة على هذا الجانب الظاهري فقط كما يلاحظ من النظرة الاولى أو المتسرعة لمضمون العروض وهو أمر سوف نفرد له بحثا مستقلا.

تشير كل الدلائل والتراكمات أن فنان العرض قد اقام علاقته بالمتفرج سواء في حالة الايهام التام أو الانسلاخ الكامل على اساس الوعي الصريح والمباشر بوجوده في نفس المكان والزمان. ومن خلال هذا الوعي قام بصياغة موضوعه الجمالي غير عامد قط الى عزله أو نفيه عن حضورية الاجتماع. وبتعبير آخر فان فنان العرض قد ضحى بعلاقته وبدوره وبخلقه الفني دون ندم على نقاء هذا الدور وذلك في سبيل حرصه على تأكيد علاقته بالمتفرج خاصة وأن «النظارة ليسوا مجرد مستقبلين أو متذوقين فقط، ولكنهم في واقع الامر ينشدون تحقيق ذواتهم الفردية والجماعية بالعرض الذي يتحولون عند مشاهدته الى مبدعين وممثلين في وقت واحد»[3].

هكذا يتم تخلق علاقة قوامها عنصرا الفرجة والايهام. تبدأ من السلوك الفردي للمتفرج عندما يتناول المشروبات أو أنواع المسليات وتتدرج الى خلق علاقة ايهام بالواقع ليتخطاها المتفرج الى مرحلة المشاركة في الاحداث.

هكذا تتخطى علاقة فنان العرض والمتفرج بالعرض واحداثه حدود الشكل الغربي التقليدي للمسرح والذي يقتصر على عنصر الايهام بالواقع كأساس يبني عليه كل مفردات الظاهرة المسرحية. ونحن لا ننكر أن شكل المكان (خاصة مسرح خيال الظل) قد يؤكد أحيانا على خلق علاقة الايهام الكامل وأن استخدام الموسيقى استخداما ايهاميا يؤكد على الطابع الايهامي للعرض وعلى وجود المسافة الجمالية بين منطقة اللعب والتمثيل وبين مساحة وجود الجمهور، الا أن قطبي اللعبة (فنان العرض / المتفرج) لا يستقران طويلا على هذا الوضع عن طريق تأكيد كل منهما للآخر بوجوده داخل اللعبة.

ولا يغيب عن الذهن في عروض التعازي تأكيد فنان العرض وجمهوره على اشتراكهما في أساس عقائدي وديني واحد يصنعان به معا قوة العلاقة بينهما. ثم لجوء المؤدي الى أقصى درجات التقمص لدرجة ايقاع الاذى بالنفس والذي يخرج الاداء عن طبيعته التمثيلية وذلك بهدف استثارة المتفرج الى اقصى درجة ممكنة حيث يقاس نجاح العرض بانتقال الفعل الى الجمهور وبحيث يأخذ في ايقاع الاذى بالنفس للوصول الى أقصى درجات المشاركة والتطهر بل الى مرحلة المطهر من خلال فعل الموت انتحارا كمحاولة للتوحد بالبطل التراجيدي (الحسين) في مصيره. ومع تمام الايهام والاندماج لدى كل من المؤدي وجمهوره. تبتدع بعيدا عن الموضوع الرئيسي مجموعة من المشاهد التهكمية ذات الطابع النقدي الاجتماعي أو يبدأ التوجه المباشر الى المتفرج بعبارات وجمل لا تمت للموضوع بصلة قوية أو ترتبط به مثل مشاهد العراك أو السخرية أو القافية لتستخدم جميعها من أجل استثارة المتفرج عقليا على أوضاع تتشابه مع أوضاع القصة الاصلية في كثير أو قليل وليؤكد فنان العرض ومتفرجه على التوجهات الاجتماعية للعرض والتي كان لا بد أن تأخذ مكانها بتسترها تحت ستار المناسبة (احتفالات التعازي بدأت من العام التالي لمقتل الحسين).

ان فنان العرض تحتم عليه اذا اراد الاستمرار في العيش أن يطوع مضمون عروضه لمتطلبات وأذواق جمهوره سواء باختيار النصوص الملائمة بتقديم نصوص خاصة أم بادخال تعديلات على محفوظاته. أي أن فنان العرض لم يكن أسير عنصر ما عدا مقتضيات العرض المسرحي وفي مقدمتها ذوق المتفرج.

ان اشكال العروض التمثيلية تقوم في الاساس على العلاقة الثنائية والجدلية بين فنان العرض والجمهور. وطبيعة هذه العلاقة ودرجة المشاركة بصورة أو بأخرى قد فرضت سماتها على العرض المقدم.

ثانيا: علاقة فنان العرض / الدور:

لقد عرض فنانو العروض التمثيلية ـ مثلهم مثل كافة المهن الاخرى في مجتمعنا ـ سمة توارث المهنة عائليا. فلقد جمعت الفرقة افراد العائلة الواحدة الجد والاب والام والابن والابنة، وقد ينضم اليهم مساعد أو أكثر الى جانب المؤدين الموسيقيين الذين هم بدورهم من أسر أخرى توارثت هذه المهن.

ولقد عرفت هذه الاسر مفهوم التخصص بين أصحاب المهنة الواحدة، ولقد ظهر ذلك التخصص على عدة مستويات من بينها:

أ ـ مستوى الموضوع: حيث تشتهر اسرة برواية موضوعات معينة أما العاطفية أو الكوميدية أو الاخلاقية أو سير الابطال بل وسيرة بطل معين على وجه الخصوص.

ب ـ مستوى المهارات الخاصة: حيث الصوت الجميل أو تقليد الشخصيات أو

المهارات الجسدية أو خفة الدم أو غيرها.

وفي هذه الحالات فان توارث المهنة واحترافها قد أتاح فترة كافية لتدريب أفراد العائلة من صغرهم على اداء الادوار وتمرينات الحفظ وتأدية المهارات الخاصة وما يسمى في يومنا بتدريبات الممثل بل واعداد رجل المسرح الشامل.

هذا لا ينفي ظهور الهواة أو المتطوعين والناذرين، خاصة في العروض التي ترتبط بالمناسبات سواء الاجتماعية أم الدينية، وهو الامر الذي نلتقي بمثيله في عروض التعازي حيث يظهر الناذرون كنتيجة لتلبية الحسين لبعض طلباتهم ورغباتهم. «وهم في اغلب الاحيان مؤلفون ومخرجون ولاعبون يتقنون فن اجتذاب النظارة»[4]. وان كان استخدامنا لكلمة «مؤلفون» محفوفا بكثير من الحذر والحيطة، حيث نادرا ما نسمع عن مؤلف عرض محدد، بل ان خصوصية المؤلف قد ذابت وحل مكانها وجدان الجماعة التي حفلت بخصوصيتها فلم نسمع الا نادر عن مؤلف بذاته أو بخصوصيته بقدر ما سمعنا عن الفن والفرق ذاتها[5]. بل ان تلك النصوص التي كتبت خصيصا للعروض وعرف اسم مؤلفها قد اصبحت «تستخدم كدليل يحتذى به الكتاب والمخرجون وأصحاب الفرق»[6].

لقد حفظت العروض اسم المؤدي الى جانب الشخصية التي يؤديها. كما حرص هو ذاته على هذا الظهور المتوازي خلال العروض المقدمة حيث احتفظ اللاعب بملابسه ومكانه واسمه الحقيقي الى جانب الشخصية التي يلعبها. وبقدر اندماجه في الشخصية بقدر استعداده الدائم للاجابة عن سؤال المتفرج، بل واستخلاص معنى العرض وتوجيه النصح والارشاد خاصة وأنه لا يملك الخروج على معنى الصداقة مع متفرجه.

مع التناقض الشكلي بين التقمص الكامل والانسلاخ التام عن الدور، ومع ما ذكرناه سلفا عن علاقة فنان العرض والمتفرج التي يحكمها دور الاجر المؤجل. نجد ان اشكالنا تختفي ملامحه اذا نظرنا من خلال ان هذه العلاقة المتناقضة ما هي الا اختلاف كمي في درجة التقمص خروجا ودخولا الى الدور المؤدى حيث:

1 ـ مستوى الايهام بحقيقة ما يقدم وهو أمر يستتبع اتباع تكنيك التقمص في أداء الدور، بل ونقل هذا الايهام الى درجة مشاركة المتفرج فيه.

2 ـ التوجه المباشر الى المتفرج عن طريق تكنيك القص أو استخدام ضمير الغائب للاحتفاظ بمسافة كبيرة بين المؤدي والشخصية. وبحيث يصبح المتفرج مشاركا للمؤدي في متابعة الشخصية بقدر عال من المراقبة العقلية وتأكيدا من الاثنين على موقفهما المشترك مما يتيح بالتالي للمؤدي كممثل للجماعة أن ينطق معلقا على الاحداث أو رابطا بينها سواء على المستوى الاجتماعي أم السياسي، أم غيرهما من خلال تحميل شخصياته وموضوعاته ما يتراءى له متواترا مع الواقع المعاش وقضاياه ومشاكله الراهنة وشخصياته العامة المستفزة لضمير الجماعة ولتدخل المجموعة في حالة من تدبر المَغزى لما يروى سواء على مستوى التلميح أم التصريح.

ويستخدم فنان العرض في كل الحالات مخزون محفوظاته من الشعر أو الامثال السائرة والاغاني والآيات القرآنية ليؤكد ايقانات وايمانات الجماعة ولعل في ذلك تفسيرا كافيا للعثور على عدة نصوص متوازية مع اختلافها في الكثير من التفاصيل.

ان النص الدرامي ـ وفي كل الحالات ـ سواء كان مكتوبا، أم محفوظا عن طريق الميراث، فانه لم تكن له الاهمية الاولى. فلقد اخذ فنأن العرض لنفسه حق التفصيل والاستطراد دون الالتزام بحرفية نص ما أو بتسلسل تاريخي لم يكن محل مجرد التفكير فيه. ان ايجاد مساحة المهارة أو مساحة الممثل للارتجال ومواكبة الحاضر قد اعتمدت على المهارة الخاصة للممثل كعنصر رئيسي للعرض بعيدا عن كل المقدمات الشائعة للنص الادبي.

ان المتفرج قد حضر خصيصا لممثل بعينه أو لفرقة بذاتها عرفت بمهارات خاصة. قد حضر للمشاهدة أو للمشاركة في عرض تتوارى فيه كافة الادعاءات عدا القيمة الاولى للتواجد في مساحة الحضور والتي تقع في العلاقة بين فنان العرض والمتفرج.

ان القصة لم ولن تغيب عن الجميع، لكن القدرة على الاداء والمهارة في التجسيد وتلوين الصوت والحركات والاشارات والرقص وغيرها بغية أسر وامتلاك المشاهدين ليقوموا مشاركين بغرض امتلاك ذات المتعة التي حمل عليها المؤدي هي غاية القصد.

واذا كان الحكواتي هو الممثل الشرعي الاول لفن الكلمة فان مهاراته الاساسية تقاس بقدر اضافاته المستمر لموروثه وبقدر ابداعه في التفسير والاضافة لجسد شعبه من الموروث الحضاري والثقافي وبقدر مهاراته الادائية سواء على المستوى الصوتي أم الادائي، بل «وبتنوع الموضوعات» وتجديدها وابتكار النكات الساخرة والمواقف المضحكة ومحاكاة الشخصيات الشهيرة والمتطرفة السلوك التي اكتسبت في مجتمعها خصائص مميزة وهو ما نلحظه اليوم في مسارحنا صاحبة النجاح الجماهيري.

لقد اضاف فنان العرض الى نصوصه المؤداة كل ما جادت عليه به موهبته وخبرته، ولم تحده في ذلك اية حدود لاجل ارضاء جمهوره، حيث حلل لعرضه تكبير أو تصغير ما يشاء من المواد الفنية أو القولية، بل وانهاء القصة حسب ما يستشف من رغبات متفرجيه التي اعانته خبرته الطويلة بحكم توارثه للمهنة من استشفاف مزاجهم واهوائهم. فكل العناصر والمفردات مطوعة لخدمة العرض التمثيلي الذي يكون تمامه بمحضر الجمهور خلال مساحة العرض «ان طابع الشخصية الفردية لا يظهر فيها ولا تخرجها هذه الخصلة اطلاقا من نطاق الفن المحقق للحياة بالتعبير، فالجماعة التي تصدر عنها هذه الاشكال هي شخصية متكاملة منسجمة لها ملامحها النفسية ووجدانها المعبر. وهي تقابل في هذه الناحية الفرد بوجدانه الخاص وملامحه النفسية المميزة»[7].

ان فنان العرض لم يحرص في تلك العروض حسب ما وصلنا على نقاء دور ما او تثبيته على شاكلة لا فكاك منها بحيث يجزع أو يتحرج عند اداء تغيير ما أو تحريك في ابنية

الشخصية. انه بمنتهى الاطمئنان على استعداد للتضحية بعلاقته بالشخصية في سبيل علاقته بالمتفرج، فكلاهما على أرضية واحدة من الظروف والعلاقات التي يبذل كل جهده في سبيل تأكيدها مضحيا بكل مفاهيم المسرح الغربي والتقليدي تجاه الالتزام الادبي، بل الغاية الاولى والنهائية لديه سواء لبس قناع الدور، أم شخصيته ـ هي اثبات مهاراته باعتباره موضوعا للعب التمثيلي والادائي، ومعرضا للمهارات الحركية والصوتية والادائية على المستوى الشخصي بغية ارضاء جمهوره. اي أنه لم يعتمد قط على فنون القول، بل توارت الكلمة لديه الى مرتبة ثانوية. انها بلا شك تحتل المركز الاول ولكن ليس في فنون العرض بأية حال من الاحوال.

لقد لعبت سرعة البديهة غير العادية، والفطنة الدور الاول لانشاء علاقة حية ومباشرة وملتحمة بالمتفرج، كما كانت اليقظة الدائمة لاستقراء احوال المتفرجين والسيطرة منهم عليهم هي المفهوم الذي جمع فن التشخيص بفنون الاداء الاخرى للوصول الى مفهوم الممثل الشامل.

واذا كانت الشخصيات الدرامية للاعتبارات السابقة قد تطورت الى حد التنميط من بائع ريفي ولص وبخيل وقاض وضابط وخادم ذكي فان ذلك قد فرض على الممثل ان يبتكر دائما من عندياته ما يثري به اداءه للشخصية النمطية ويوسع من ابعادها لخلق علاقة مباشرة مع المتفرج بحيث اكتسبت الشخصيات النمطية في كل بلد، بل ومن فرقة الى اخرى ابعادا مختلفة وخاصة بها تؤكد على الطابع المحلي والشخصي للثقافة، دون أن ننكر في الوقت ذاته اشتراكها جميعا في سمات واحدة.

كما اتسمت تلك الشخصيات النمطية بفرصة تحميلها وانطاقها بمضامين ذات اسقاطات على عصرها وقضايا ساعتها بحيث تتاح لها من خلال تنميطها فرصة تناول رذائل وآفات عصرها بالنقد والاعتراض.

ومع موروثاتنا المناهضة للتنميط فلقد استطاع الفنان ان يحتفظ لهذه الشخصيات بمسافة نسبية بين كل ما يستحضره النمط في ذهن المتفرج بمجرد ظهوره ليؤكد علاقته الدائمة مع المتفرج، وبين علاقة استطاعت تخطي حدود الزمن الفعلي للعرض بحيث تصاحب المتفرج خارج حدود زمان ومكان العرض لتتناول الحاضر من جهة، وليعرض الفنان من خلالها كل مهاراته وقدراته الادائية وما يتميز به من مهارة وتنوع.

ان علاقة فنان العرض بالدور من حيث كم اندماجه أو عدمه هي علاقة متراوحة بين التقمص بهدف الاقناع او الانسلاخ التام بهدف مزيد من الاقناع. وفنان العرض هنا لا ينسلخ عن الشخصية بقصد ادعاء الوعي أو تحقيق عنصر التغريب الملحمي او انشاء علاقة تصادمية بهدف التغيير من المفاهيم الراسخة لدى المتفرج، وانما يخرج عن دوره والشخصية الدرامية الموكولة اليه بهدف تأكيد علاقته بالمتفرج وتوطيد الصلة به. وهو الامر الذي يحقق لدى المتفرج الوعي اللحظي باللعبة المسرحية ثم يعود اليه يعايشه

بقوة وتلقائية بهدف تحقيق أكبر قدر ممكن من المتعة للمتفرج الذي يملك ان يمنح (يهب) ويملك أيضا أن يحجب منحته.

ثالثا: علاقة فنان العرض / مساحة الحضور:

تنعكس علاقة المؤدي بجمهوره على علاقته بدوره وبتشكيله للاطار المادي لمساحة الحضور. ويبدأ هذا التشكل منذ لحظة اختيار الفنان لمساحة حضوره مع جمهوره حيث ينزل الى مواقع تتواجد فيها التجمعات الشعبية بشكل تلقائي، الاسواق، أماكن الاحتفالات، منازل الاثرياء تلبية لطلباتهم، قصور الامراء والحكام. وبصورة اخرى حيث التجمعات الناشئة عن المناسبات العامة كالاعياد والمناسبات الدينية والاجتماعية، كذلك المناسبات الخاصة كالافراح والاعياد العائلية.

ولقد راودنا ان هذا النزوح الى أماكن التجمعات هو نتاج طبيعي للمكانة الاجتماعية التي يشغلها الممثل حيث لا يستقر في مكان يسعى اليه المتفرج، بل عليه السعي الدائم ليجذب انتباه جمهوره. ولكن المؤكد هو أن هذا السعي يؤكد على الوظيفة الاجتماعية التي يضطلع بها فنان العرض، وعلى الطريق التي ينبغي عليه ارتيادها ليحقق هذه الوظيفة في البناء الاجتماعي.

لقد فرضت حياة التجوال التي يحياها الممثل عدم اعتماده على تجهيزات معقدة خاصة بالمكان. وانما أي مكان وكل مكان يعد صالحا لتقديم عروضه. ولذلك فان علاقة المؤدي بمساحة الحضور او مكان العرض كان هو خالقها في المقام الاول ومحددها، فالحكواتي لا يحتاج لاكثر من دكة خشبية، وفنان الاراجوز يحمل كل مهماته على ظهره، وفرق المحبظين والفرق الجوالة تحمل كافة معداتها ومستلزماتها في صندوق على ظهرها أو بين طيات ملابسها. بل ان خيال الظل وهو اكثرها تعقيدا في استخدام الادوات امكن ان يجمع في صندوق متنقل يرحل به الفنان من مكان لآخر حيث تتواجد التجمعات أو حيث يطلب منه أن يقدم عروضه.

وكما تراوحت علاقة فنان العرض بالدور بين التقمص التام والانسلاخ الكامل نجد ان هذه العلاقة تنصب في موقفه من مساحة الحضور. حيث نجد في خيال الظل ان اختفاء اللاعب عن أعين المتفرجين يؤكد على غلبة الطابع الايهامي، كذلك وجود الحاجز الخشبي الذي يفصل بين مكان المتفرجين وشاشة العرض المختفي وراءها اللاعبون كذلك لجوء الممثل الى تقليد اصوات المؤثرات الصوتية لخلق اكبر قدر من الايهام وتأكيدا على وجود المسافة الجمالية بين حيز العرض وصالة المتفرجين المعمول بها في الشكل التقليدي للمسرح الغربي. الا ان الموسيقيين يجلسون في مكان يتوسط المساحتين ومرئيين من الجمهور.

كذلك نجد في عروض المحبظين وفرق التمثيل الجوالة ان تحلق الجمهور في دائرة كاملة

مغلقة حول مكان التمثيل هو تعبير عن مدى التلاحم بين الممثل والمتفرج في اطار اللعبة التمثيلية. بل ان الحرية المطلقة في اختيار الفنان لمكان العرض بداية لا يحدها الا قربها والتصاقها من الجمهور. اما المكان الدرامي فان المؤدي يخلقه بالحدث وأحيانا بقليل من المهمات أو المناظر المسرحية. ان المثول بين يدي السلطان معناها وجودنا في القصر، كما ان المشاجرة بين البائع والمشتري معناها تأكد المتفرج انه في السوق.

واذا كان الحكواتي يستقر على دكته الخشبية معظم العرض فذلك لان علاقته بالفراغ تأتي في مرتبة تالية من الاهمية لعلاقته بالدور الذي يؤديه، حيث يعتمد في المقام الاول على امكانياته الادائية دون الحاجة لاية حيل تكنيكية مرتبطة بالمكان او مكملات العرض. وبقدر امكانياته الادائية بقدر ما يخلق من امكانيات تحويلية وتصويرية لدى المتفرج حيث يتحول قوس ربابته الى مجموعة لا متناهية من الادوات، فاحيانا يصبح القوس سيفا أو صولجانا او هراوة تتخلق أمام عيني المتفرج وفي مخيلته تبعا لمهارات المؤدي في عمله.

هذا لا ينفي أو يقلل من قيمة التقنيات المتقدمة نسبيا في عروض خيال الظل خلال تعامله مع الفراغ المسرحي ومكان الاحداث حيث تظهر مكملات العرض من قوارب وحيوانات وأشجار الى جانب رسوم الشخوص. بل يستخدم العرض الظلي الالوان في اظهار هذه الرسوم المقصوصة.

كما تشكل الدمى في عروض التعازي الى جانب الدماء الحقيقية والقلاع والاحصنة والمنابر الواقعية.

الا انه في كل الحالات والنماذج التي بين ايدينا نجد ان القيمة الاساسية والحقيقية هي الاعتماد على اداء الممثل الذي يحققه أبعد ما يمكن تخيله من تأثير على جمهور المتفرجين.

وبوجه عام فان السمة الخيالية للمكان هي تميزه بالبساطة وعدم التعقيد في اختيار وتوظيف المكان حيث انه لا يلعب ولا يوظف مسرحيا أو دراميا لهدف محدد مما اتاح لكل مكان ان يكون صالحا لاقامة هذه العروض من منطلق الدور الضعيف الذي يلعبه المكان حيث يقوم دخول المتفرج ضمن الحدث بتخليق مكان الاحداث، وتبعا للدور الخلاق الذي يقوم به المؤدي في اجتذاب الجمهور لخلق المكان والايحاء بالمهمات والادوات المسرحية.

ان تشكيل مساحة الحضور لم يسمح بتحقيق عنصر الايهام او اعادة خلق الواقع او خلق تأثير معين. ان كل أهميته ان يسمح بتواجد علاقة المشاركة المتمثلة في الاقتراب المكاني الحميم بين المتفرج والممثل بحيث يستطيعان دائما ان يتلامسا بالايدي مؤكدين تواجدهما معا.

ان بحثنا هذا لا يسعى الى ردة أو رجعة لمحاولة استعادة او بعث الروح في الاشكال

التمثيلية الميتة بحكم ما حمله العصر من تغيرات وتشابكات على المستوى الاقتصادي والاجتماعي والعقائدي والتكنولوجي، ولكننا نؤكد ان السمات العامة للعروض التمثيلية التي عرفتها منطقتنا العربية قد تسللت ضمن عروضنا التمثيلية المحترمة وغيرها ولكن بأقدار متفاوتة. لذلك استطاعت العروض المحترمة ان تجد نفسها بعزلة كاملة عن جمهورها بما اتاح لها فرصة ادعاء التقدمية والريادة كمبرر لانفصالها عن جمهورها وانفضاضه من حولها وكمبرر لوصف العروض التي اصابت النجاح الجماهيري بالدونية او انها عروض غير محترمة حيث استطاعت استيعاب غالبية السمات العامة للعروض السالفة الذكر ببحثنا.

وهذا البحث لا يؤيد أياً من الطرفين ولكنه يؤيد حقيقة واحدة وهي ضرورة احتواء الاشكال العليا على مكونات الاشكال الدنيا والعكس غير صحيح.

ان المسرح في المقام الاول متعة خالصة بالنسبة للمتفرج، واذا لم يضع فنان العرض هذه الوسيلة (المتعة) نصب عينيه فانه بلا ريب منعزل عن جمهوره، بل وفي امكانه مع جمهوره تبادل السباب والمقاطعة التي هي في الجوهر ليست من الفن في شيء.

الهوامش:

1 ـ ابراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة،ب. ت. ص53.

2 ـ يعقوب م. لنداو: دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ترجمة احمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص 73.

3 ـ د. عبد الحميد يونس: مجلة الفنون، العدد 7، ابريل 1980 القاهرة ص 58.

4 ـ ابراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة،ب. ت. ص 21.

5 ـ ارجع الى دراستنا عن «مدخل لدراسة المسرح العربي» حيث نؤكد على بزوغ فن الاداء واضمحلال مفهوم التأليف المخصص للعروض.

6 ـ يعقوب م. لنداو: دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ترجمة احمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص 61.

7 ـ ابراهيم حمادة: مرجع سابق ص 21.

مداخلات وشهادات

منى واصف

كيف بدأت :

هذه البداية الصعبة لامرأة عربية في الستينات تحمل كل عذاب الطفولة وقهر الطفولة الفقيرة والألم المكبوت مع جمال جرح هذا القهر.

لم أحلم اطلاقاً أن أكون ممثلة : وممثلة مسرحية بالذات، لانني لم أشاهد وأنا صغيرة مسرحاً، أي مسرح، وإن شاهدت بعض الأفلام السينمائية التي حملت إليّ الحلم الملون، ولم تحمل لي أية غيرة لاكون ممثلة.

كنت أحلم بأن أكون أديبة وكان حلمي الكبير أن أكتب عن أمي الرائعة وأبي المدمن المشرد، وإخوتي، وعذابي، وكنت في المدرسة (وان وصلت حتى الكفاءة ولم أحصل عليها في عام 60).

كنت أكتب القصة والتعبير وأقرأ الشعر وكتبت خطبة صغيرة عن جميلة بوحيرد.

ولم أتصور أنني أستطيع أن أمثل هذا الدور لأنني كنت أعتقد أن النضال مرتبط بجمال يحمل طهر الملائكة وجمال الملائكة وله لون أشقر، فانا كنت قد شاهدت فيلم جان دارك، وعندما كبرت ونضجت بعد ذلك بعدة سنوات، وبعد قراءاتي الكثيرة والمتعددة أدركت أن البطولة من الأرض من السمر، وان جميلة بوحيرد كانت سمراء سمرة الأرض.

عملت وأنا في الرابعة عشرة من عمري بائعة غزل بنات، راقصة شعبية، عارضة أزياء نسائية، وكانت هناك مسابقة في المسرح العسكري لاختيار ممثلات يعملن فيه فدخلت المسابقة ونجحت. كيف لست أدري، دخلت المسرح من أجل الراتب كنت محتاجة اليه (250 ليرة) في سنة 1961 كان مبلغاً كبيراً ورافداً هاماً في حياة أسرتي المادية.

وكنت أقول في نفسي: بدأ الحلم، سأكمل تعليمي وأصبح أديبة في المسرح اضطررت في البداية أن أقرأ فقط من أجل أن أفهم ماذا أفعل. بعدها عشقت القراءة وتعمق عشقي لها عندما انتقلت إلى الفرقة الدرامية التابعة للتلفزيون، وتعمق أكثر عندما أصبحت ممثلة في المسرح القومي التابع لوزارة الثقافة عام 1965 عام التحول، عام التعامل مع كل الأعمال، مع كل الكتاب، مع الناس بعرض يومي مستمر بلغة عربية فصحى وبرنامج مكثف حتى علق خشب المسرح في ثيابي ورائحته العتيقة في أنني وكان التوحد وكان الجهد وكان التعب وكان السهر وكان العطاء وكان الحياة.

ومن يومها قررت أن أترك حلم الطفولة بأن أصبح أديبة، وقلت في نفسي عشقت

جوركي وتولستوي ودستيوفسكي، ولن أكتب مثلهم ولكنني أستطيع أن أنقل روعتهم وحزنهم وكل آلامهم وانسانهم على المسرح، لأنني أدركت روعة العذاب، ومن عذابهم عرفت أنني عشت طفولة جد مرفهة وان عذاب الآخرين وبؤس الآخرين كان أكبر وأرهب وأحزن من كل عذابي، وقهرهم أقسى وأقسى من كل جروحي.

في المسرح مع اختلاف الأدوار التي بدأت بموليير مسرحية ترتوف دور (دورين) ثم سارتر (موتى بلا قبور) دور لوسي (ناظم حكمت فرهاد وشرين دور الأميرة مهمنة) (شكسبير تاجر البندقية دور الدوقة بورشيا) (فيشينيافسكي دور المفوضة) (الفريد فرج مسرح الزير سالم الملكة الجليلة) (بريشت الام الشجاعة الدور الأم الشجاعة) (ولیامس قطة على سطح من الصفيح الساخن الزوجة) (ابسن بيت الدمية دور نورا) (من يخاف فرجين ياوولف إدوارد ويلبي الدور مارتا) (إحتفال ليلي خاص لمدينة دريزدين مصطفى الحلاج الكاتب دور العاملة) (الفلسطينيات علي عقلة عرسان دور فلسطينية) (حان الاستسلام أيها الاسرائيلي مصطفى الحلاج دور الفلاحة الفلسطينية) (الأعماق لجوركي الدور كفاشينيا) (تيرسو دوملينا الخجول في القصر دور الدوقة سيرافين) (لوركا ماريانا بنيدا دور ماريانا) (حرم سعادة الوزير بران سيلاف نوشيتش دور الزوجة) (غوغول المفتش العام الزوجة) (الوباء جوزكي الزوجة) (التيلفون جون كوكتو).

تنوع وكثرة هذه الأدوار جعلاني أصير امرأة الأدوار الصعبة والمختلفة، وكنت أقدم على هذا التغيير دون خوف ولسبب واحد، أنني كنت أعرف تماماً أنني لم أتعلم فن المسرح ولم أتلق أية دراسة مسرحية وكانت هذه فرصة كبيرة لي حتى أكون شيئاً متميزاً ومميزاً في المسرح.

وكانت هذه الأدوار تتطلب سناً أكبر من عمري بكثير وكنت أقدمها غير مهتمة بنعومة أنوثتي، فقد علمني المسرح أن أستخدم جسدي كأداة من ضمن الأدوات وليس للاثارة. وحتى التعري كنت أقدم عليه دون أن أشعر بأي عيب فقد كان جسدي من ضمن أدوات توصل المقولة المسرحية، الكلمة والموقف.

تأثير المسرح في حياتي الفنية التليفزيونية والسينمائية:

تعلمت واكتسبت من المسرح الشيء الكثير: لغة عربية جميلة، وقفة الكبرياء. لا أخاف، لا أحلم. أعمل. تعلمت أن أوقظ الخيال، أن أناقش، وأن أكون إمرأة تعرف ماذا تريد، وعندما اختارني العقاد لألعب في فلم الرسالة اختارني لهذه الشهرة المسرحية فقط واختارني لكوني امرأة لهذه الأدوار الصعبة، وكانت هند بنت عتبة عملي في فيلم الرسالة، حقق لي العمل في كافة الاذاعات المرئية في الوطن العربي وخبرتي المسرحية أهلتني أن أختار ما أريد وأن أقدم حتى في هذا الجهاز المدلل بجمال النجمات امرأة عربية

متميزة، فكانت الخنساء. وكانت دليلة وكانت الزباء. هند بنت الحارث. نسيباء بنت كعب. الأميرة الحسناء في تغريبة بني هلال. سعداء بنت الزناتي خليفة. عنيزة أم الشنفري صاحب اللامية وأخت تأبط شرا. أسعد الوراق. منيرة ابنة الشعب المقهور. الحب والشتاء، إمرأة الحب والعطاء.

السينما في القطاع العام:

وقد توجت بأعمال الكاتب الكبير حنا مينه. الأم في رواية اليازرلي. بقايا صور زنوبة العاهرة المسحوقة الصارخة بعنف. الشمس في يوم غائم نجمة امرأة القبو الساقطة ذات النبالة.

ورغم كل خبرة مسرحية فقد جابهني الفشل ولعبت بي الشهرة واستبد بي المنتجون ولكنني لم أيأس ولن أيأس فعندي من الطموح ما يجعلني أقول بكل فخر:

هذه تجربة متواضعة لامرأة عربية
فنانة، تريد أن تجد لها مكاناً
متميزاً أو بقعة مضيئة في عالمنا
الحزين

د. مصطفى الكاتب

شكراً سيدي الرئيس، اخواني اخواتي

التجربة الجزائرية هي تجربة متواضعة جداً لأن بلدي عرف المسرح من أيام الكفاح، والمسرح عنده تقاليد الكفاح، ووجدنا بدون بحث الهوية والقومية العربية.

طبعاً الابداع المسرحي في الجزائر: كل نص كان يصدر فيه كان نصا وظيفيا، وليس نص مكتوب للقراءة، وتلك هي كانت وسيلة لمواصلة الكفاح، وفي أوائل العشرينات عرفت الجزائر تنقل من الحرب المسلحة إلى الحرب السياسية، وهناك في تلك الفترة ظهرت الجمعيات السياسية والصحافة الوطنية، وكذلك وسيلة مواصلة مع الجمهور هي وسيلة المسرح.

وعرف المسرح ثلاث مراحل.

المرحلة الأولى عن طفولته كانت في اللغة الفصحى... التي كانت مطروحة وهي كانت مأخوذة من التراث العربي الأصيل يعني من ألف ليلة وليلة. وطبعاً نخاطب الجماهير ولا ننسى كيف حاربت فرنسا اللغة العربية، ومنعتها من التعريب، وكذلك حتى كتاب قراء القرآن كانت تجيئهم رخصة ليحفظوا القرآن للأطفال يعني في تلك الظروف الحزينة وتلك الظروف المظلمة، اضطر المسرح للتحول من اللغة الفصحى إلى اللغة الدارجة، ليكسب جماهير أكثر وليبلغ الرسالة، وهكذا كان المسرح دائماً مدعوما من

طرف الجمهور، الجمهور الشعبي وفي سنة 1926 ظهرت مسرحية شعبية وبطلها كان بطل عربي وهو جحا. والجمهور الجزائري مستقبل المسرح هذا الفن التعبيري الجديد الدخيل بكل فرح وكانت الجماهير أفواجاً تملأ قاعات المسرح، وطبعاً كانت هناك رقابة. واضطر المؤلف إلى ادراجها إلى المعنى لا في الفكرة المباشرة، وطبعاً كانت هي مناورة ضد الاستعمار، وهذه المناورة شارك فيها رجل المسرح وكذلك المتفرج وكنا نضحك على الاستعمار في القاعات والقطاعات المليئة بالجماهير.

وفيما يخص الرقابة طبعاً نحن اتجهنا الى المعنى. وفي فترة توضحت الأمور، وأصبح هناك استعمار وهناك مستعمرة وعلى كل حال فرضنا على الاستعمار في ذلك الوقت بمساهمة كل القوى التقدمية الوطنية أولاً؛ وبمعاونة بعض التقدميين الفرنسيين ساهموا معنا لنتغلب على الرقابة.

وفي الأربعينات عرفنا إزدهاراً في المسرح وكذلك تكوين موسم مستقر، يعني موسم كامل من اكتوبر 10 إلى شهر 12. المسرح الجزائري عرف نوعا من الاستقرار وتطور ولو باللغة الدارجة ولكن اللغة كانت مهذبة ويمكن أن أعطيكم نموذجا من هذه اللغة، في مسرحية اسمها الملك الضائع..

على كل كانت المسيرة في المسرح دائماً في ظل الكفاح، ولا ننسى أن جبهة التحرير الوطني كونت فرقة فنية، بجانب فرقة كرة القدم في 1958 والمركان في تونس الشقيقة التي استقرينا فيها، وقدمنا فيها مسرحيات ولكن تختلف عن مسرحيات الأمس، لأن المسرحيات اردفت في الحرية، وطبعاً المضمون كان دائماً في الكفاح واللغة عربية؛ يعني الفرقة الفنية الجزائرية كذّبت قول الاستعمار الذي كان يزعم بأن الجزائر هي جزء من فرنسا من (ليل) شمال فرنسا إلى حدود النيجر.

وطبعاً كذبنا هذا القول، وقمنا بعروض ومسرحيات جزائرية بلغاتها العربية والدارجة ولكنها عربية وكذلك بتقاليدها وبشخصيتها التي هي دائماً في الحضارة العربية، يعني دائماً ليس هناك مشكل عندنا الهوية مجزأة والقومية كذلك، ولهذا بالأمس اصطدمت قليلاً.. كان في دين ووطنية وغير وطنية وقومية الخ وليس هناك مشاكل بهذا الصدد يعني الجزائر عربية مسلمة تنضم إلى الحضارة العربية وتستمر. وأنا محتاج على كل حال ولو في الصفة التقنية نحتاج إلى ما انتجته الإنسانية منذ 1500 سنة. أنا اعتبر كل مبدع وكل من يدافع عن القيم الانسانية نتبناه ولا نخرج من اصالته.. وشكراً.

د. علي سالم

تحية لكم، تحية للأستاذ علي عقلة عرسان، لقد جمع بيننا الفن منذ زمن بعيد، عندما كان الذهاب إلى دمشق مثل الذهاب إلى الاسكندرية وها نحن الآن نقف في مكان واحد. وقد وقفت السياسة بيننا.

في المسرح، في التمثيل، يبدأ عملنا وينتهي به. ووظيفة كل العاملين بما فيهم المتفرج هو خدمة التمثيل. هناك ما يسمى نبل التمثيل. هذا اعتقد كلام مريح للممثلين والمخرجين، والنص المسرحي تكمن أهميته في انه خطة مبدعة للتمثيل المسرحي. والتدخل فيها والتدخل في الابداع المضاد. لأنه هو أصلاً خطة هندسية من الإبداع التمثيلي يقوم به صانع مسرح ولذلك نجد تسميته في اللغة الانجليزية Play Right بمعنى غازل نحن نغزل. ذلك الفعل الكبير الذي يغزل المسرح هو فعل وليس كلمات وهذه المشكلة تخدعنا الكلمات فنتحدث عن الأدب، الأدب أمر آخر تماماً نحن نقدم الفعل، ومؤلف المسرح كما قلت هو غازل مسرح هو دراما وضعوه رئيس « » لأنه هو الدراما كلها، المشكل ان هناك هواة للكتابة المسرحية يكتبون أدباً، يكتفون بكلمات وأقوال الكلمات شيء والحوار شيء آخر، الحوار جزء من الفعل المسرحي يدفع ويمهد له وتكون النتيجة الفن مرتبط بالفعل والكلمات التي لا تؤدي إلى فعل هي ليست حوارا هي كلمات «السلام عليكم، والسلام ورحمة الله... أزيك يا محمد أخبار مني ايه، عملت ايه مبارح...» هذه كلمات، الكلمات شيء والحوار شيء آخر، وهذا خطأ يقع فيه بعض رجال المسرح وبعض رجال السياسة أيضاً، لأنني أعتقد أن الحوار أن أتكلم كثيراً وان ترد علي بكلام كثير، هذا أمر ليس بالفعل ولكن في المسرح الحوار ممهد للفعل، ولا نستطيع أن نقول في عنصر الكتابة هذه مثل أي عنصر، مثل الإضاءة الخ.

يا سيدي لا، أنا أعمل لك خطة ابداع تمثيلي سوف تأتي وتقف أمامها وتعمل خطة ابداع مضاد «حتنيل ونخسر المتفرج.. ونحنا مش عاوزين نخسره» هنا القضية.

المسرح هو الجزء المزهو من مجتمعه، والممثل يمثل هذا الزهو ومعه يتفاعل، ولعلكم لاحظتم في كلمات مني واصف أكثر من عبارة تؤكد هذا المعنى ـ أطأطأ رأسي، عندما أتكلم عن نجوميتي فأنا أتكلم ولكن عن تجربتي كذا.. هذا هو ما يخصنا في الشرق العربي أن نعلم أن المسرح هو الجزء المزهو في مجتمعه.

في تجربتي المسرحية أنا بدأت كممثل، كنت أعد نفسي لكي أكون ممثلاً، ممثلاً فكاهياً كوميدياً، لم أكن أدري ماذا كانت تعني الكوميديا، ولم يكن في مدينة دمياط وهي المدينة على البحر الأبيض المتوسط وتبعد 14 كلم عن البحر، لم أعرف ان هناك مسرحا مكتوبا، والجيل الذي كنت أعيش فيه لم يكن هناك وسائل متوفرة كالتي تتوفر عند أولادي مثلاً.. لكن بدأت أكتب الأشياء التي كنت سأمثلها، وقبل أن أكتبها كان لي أصدقاء أتفق معهم، لكن لم أكتبها على الورق، طبعاً فيما بعد عرفت أن هذا اسمه المرتجل ـ لكن أتفق معهم ماذا سنفعل في ليلة «السمر هذه.. أقول ايه يا فيهمة تعمل انت الطبيب وأنا العيان» بعد هذا انتقلت إلى أن أكتب.

الى ان جاء يوم من الأيام في بداية مسرح التلفزيون وكانت أول مسرحية معروضة، للاستاذ أحمد عبد الحليم الصديق، أتى لي بدعوة قال يا أخي مش عاجبك حاجة، ما

تروح تكتب المشكلة، انني نجحت وبدأت أتعلم أشياء وكنت مرغم على التعليم، على تعليم الناس لأشياء «بس أبحث ايه الحكاية، المتفرجين عاوزين منا إيه.. بدأ يزداد رعبي من المتفرج بدأت أكتشف أن أغلب القضايا التي نناقشها ليس لها أهمية في المسرح نهائياً، وهناك مثل عندنا ليس المهم ان تكسب النقاش، المهم ان تكسب البيعة..

أنا أريد أن أركز في النهاية، ان الاهتمام بالمسرح يعني الاهتمام بكبرياء المجتمع نفسه. منذ زمان كان المتفرجون بعد العرض المسرحي يخرجون من الصالة ويقفوا عند باب الكواليس لماذا؟ حتى يشاهدوا الممثلين شخصياً. هناك شيء غامض في الداخل ويقولوا أن هؤلاء ليسوا عاديين، وأريد أن أؤكد أنهم عاديون، اهتمامنا بفن التمثيل سوف يجرنا حتماً للوصول إلى نصوص مسرحية جديدة وكلمة نصوص مسرحية جديدة تعني كما قلنا هي خطة الإبداع المسرحي هذه الخطة تعني انها تتضمن كل حاجة داخلها والذي يمسك بنص مسرحي ويرى انه ليس عندنا خطة يتركه يا سيدي والسلام عليكم مش مشكلة يعني وليس هناك مشكلة..

هل أنا أريد أن أنقل هذا الاستمتاع للآخر، هي قضية الفنان الالتزام، ابتداء أنا أريد أن أنقل له صور أجمل للحياة أنا رأيتها كمؤلف ومخرج وممثل، هناك صورة أجمل للواقع، نحن رأيناها..

منذ حوالي 25 سنة لا يمر يوم على مصر الا اذا كان فيه عدد من فرقة هواة تقدم عروضي، قدمت عروضي في أغلب العواصم العربية بعضها قدم في انجلترا ولندن، ومسرحية واحدة في اللغة السويدية في السويد، وأزعم أنني متفرج ذواقة، وأريد أن أكون متفرجا ذواقة، وأرى أن مأساة المسرح والسينما في المنطقة العربية هي استبعاد المتفرج من لجنة البحث..

من الصعب طبعاً الحديث عن الشخص نفسه، لا يتحدث عن نفسه الا الشيطان وطبعاً أنا شيطان.. وأشكركم لهذه الشهادة. أشهد أنني ما تكلمت الا صدقاً..

د. أسعد فضة

تحية لكم جميعاً في الواقع لم أكن أحضر نفسي للحديث عن شهادة، وكنت أطلب الحديث للنقاش وللحوار.

واسمحوا لي أن أقول بعض الملاحظات، من جلسة البارحة إلى اليوم باعتبار ان الحوار هام جداً في المسرح، أنا أعتقد أو أجزم بأن هناك مشكلة في حياتنا كأمة هي غياب الحوار من حياتنا على شتى الصعد أو الأصعدة، حتى في السياسة أو ان كان في البيت والمنزل أو في المدرسة، نحن لا نحاور نحن نملي ما نريد، أعتقد أن هذه المشكلة، وأحد أبعاد المشكلة الحقيقية في مسألة قضايا الإبداع، والهوية القومية لأساس الندوة

هذه المشكلة أرجو أن نأخذها في عين الاعتبار في حوارنا القادم حتى لا نملي ما نريد كما حصل في الأمس، كل واحد يريد أن يملي رأيه.

غياب الحوار في الواقع يتفرع عنه عدة مشاكل وعدة قضايا صغيرة جداً، منها الخوف، الخوف من الانا واسمحوا لي أن استخدم عبارات استخدمت البارحة، والخوف من الآخر يعني غياب الحوار، دعني أخاف من نفسي، دعني أخاف من الآخر. دعني أتعود على التفكير الجزئي يبقى تفكيري غير شامل، أفكر بطريقة محدودة ضيقة جداً، المهم غياب هذا الحوار ليعطينا أهمية كبيرة له مرتكزات سلبية عديدة أرجو أن نأخذها بعين الاعتبار ومنها أيضاً وأخطرها التعصب. نخاف من التراث الانساني. نخاف من أنفسنا نتهم أنفسنا عندما أحدنا يبدع لأنه الفرد، لماذا عندنا الفرد سيء والفرد عند الآخر مبدع..

لماذا أنا أتعصب لهذه الفكرة وأكون ضد الفكرة الأخرى، لماذا لا أستفيد من التراث الانساني، هل ترى التراث الانساني مطوق لأسعد فضة وممنوع عن د. محمود أمين العالم لماذا كل هذا التعصب كل هذا الخوف. وكل هذا القلق الانساني اللارجالي الذي لا يؤدي في النتيجة إلى شيء مفيد.

أفهم أنا قضايا الإبداع والهوية القومية ان هناك قضية تخص الابداع يجب أن نعمل جميعاً لنضعها في فعالية معينة عصرية لهذا العصر، تخدم الهوية القومية لتصبح الهوية أيضاً فعالة في هذا العصر. هذا موضوع الندوة كما أفهمه باختصار.

لن أتكلم عن شهادة سأبدأ من تجربة عندنا في سوريا في المسرح.

كيف بدأنا، كيف بدأت همومنا مع هذا العنوان، رجعنا من الدراسة لا تُوجد خشبة مسرح، لا يوجد بناء للمسرح لا يوجد شيء لا يوجد أي مقوم للإبداع، في مجال المسرح في مجالات أخرى موجودة.

لكي نبحث قضايا الابداع لا بد أن نبين أسباب هذا الابداع، وبدأنا نناضل مع هذا العنوان. كيف ننشيء مسرحاً؟ كيف نخلق كاتباً مسرحياً؟ كيف نجعل من المسرح علماً وليس شيئاً هامشياً، كل شيء غير علمي فهو شيء هامشي؟ كيف نجعل من المسرح شيئاً علمياً مفيداً يلعب دوراً في قضية الهوية القومية وفي قضية تطورنا على صعيد قطرنا وعلى صعيد العالم العربي، من هنا نشأت فكرة أخرى وخاصة بعد النكسة التي صدمتنا جميعاً، وصدمت هذا العقل الذي كانت كثيراً من الأمور تشوشه. ولم تجعله نقياً.

فقلنا لماذا يفعل زملاؤنا الآخرون في المسرح؟ ماذا يفعلون في هذا المضمار في قضية الإبداع.

لنبدأ بالتفكير في أن نجمع كل المبدعين على الساحة العربية في مهرجان ونسميه مهرجان دمشق للفنون المسرحية أو مهرجان العرب أو.. الخ عندما نجلس وكنت واثق

بأننا سنختلف على هذه التسميات. لماذا مهرجان دمشق للنفون المسرحية؟ كنت أعتقد أنا وزملائي ومنهم الاستاذ علي عقلة عرسان انه حتى على التسمية سنختلف. وأتينا مع زملائنا ووجدنا تجارب على صعيد الوطن العربي، تجارب يفخر بها الإنسان. ليس لعظمتها فقط بل لأنها نجحت من حيث لا شيء، وهنا عظمتها وهنا قيمتها.

وبدأنا سنة بعد سنة نحاول أن نتلمس طريقنا، نحاول ان نقترب نعمل ندوة من تقاليدنا مهرجان ودمشق، تكون هناك ندوة فكرية على هامش المهرجان، نحاول أن نتحدث في التراث الديني فوجدنا انه لا يجوز ان نقترب منه، لماذا لا يجب أن نقترب منه؟ عندنا تراث ديني رائع. ونحن في حاجة إلى هذا التراث بحاجة ان نتناوله ان نعبر عنه، ان ننقل نحن كمسرحيين هذا التراث إلى الجمهور، ومعروف ان المسرحي هاجسه الدائم هو لقاؤه مع الجمهور، كيف ينقل هذه الأفكار إلى الجمهور؟ دعونا نقترب من هذا التراث، حاولنا، نجحنا في بعض الجوانب اخفقنا في بعض الجوانب الأخرى، إلى ان ظهرت أيضاً مهرجانات عربية أخرى أيضاً ساهمت كما ساهم مهرجان دمشق في هذه المسيرة.

ان هناك طروحات اليوم على ورقة العمل، ملتزم بالتدمير المزاودة في الأفكار، المباشرة، هذه الأحكام القطعية الالتزام بقضية وقضية الآخر كانت من هذا النوع، وهذه ورقة عمل، كيف سأناقش ورقة عمل وهي تطرح أمامي هذه المفاهيم المحددة، وتقول لي هذا هو الدرب الذي يجب أن تسير عليه. أو في حوارنا القادم كما في ندواتنا السابقة سنلقي اللوم على السلطة وعلى الديمقراطية وعلى الحرية.

أنا اتساءل الشعوب الآخر. د. محمود العالم سماها الآخر، هذه الشعوب كانت في ظروف أقسى من ظروفنا كيف أبدعت ديمقراطيتها وحريتها، هذا يجب أن يبحث. حتى لا نلقي اللوم على ان هناك غياب للديمقراطية غياب للحرية، لدينا غياب للديمقراطية في وطننا العربي ولدينا غياب للحرية. كانت هناك شعوب تعاني من هذا الموضوع أكثر منا فكيف أبدعت هذه الشعوب حريتها وأفكارها. وشكراً.

ابو العلا السلاموني
نحو هوية عربية للمسرح

ما دمنا بصدد تحديد ملامح المشروع المسرحي العربي فاسمحوا لي أن نتجاوز عن القضية التقليدية التي قد نختلف حولها اختلافاً بيزنطياً وهي قضية المسرح العربي بين الأصل والنقل، كي نقفز مباشرة نحو المقولة التي ترى أن التجربة الانسانية في الفن كل لا يتجزأ، وان الاختلاف في تجارب الشعوب هو اختلاف في الدرجة لا اختلاف في النوع. بل وطبقاً للمنهج العلمي فان الكيف ناتج عن تراكم الكم، ومن ثم فان التجربة

الثقافية والحضارية بوجه عام يتشكل كيانها جدلاً بين التأثير والتأثر.

لذلك فلست أرى أهمية علمية في المقابلة المصطنعة التي قد يراها البعض بين وضعية مسرحنا العربي ومسرح الآخرين اللهم الا في حالة واحدة حين يكون المعيار مدى تقبل جمهورنا العريض للتجربة المسرحية.

تأسيساً على ما سبق اسمحوا لي أن أطرح خواطري ككاتب مسرحي استقى تجربته في فن المسرح من منبعين:

1 ـ النصوص الأدبية في تراث المسرح العالمي.

2 ـ الظواهر المسرحية والمفردات الشعبية في تراثنا العربي.

فبالنسبة للمنبع الأول فانه لا يستطيع رجل المسرح خصوصاً الكاتب المسرحي المبدع ان يجهل أو يتجاهل هذا التراث من نماذج النصوص الأدبية التي شكلت وجدانه المسرحي وفكره الدرامي بدا من عمر الاغريق حتى عمرنا الحديث خصوصاً تلك النماذج الأدبية الرفيعة التي صارت تراثاً انسانياً لكل البشر رغم انها نشأت في تربتها الاقليمية ومناخها الخاص.

ورغم ان هذا التراث المسرحي كشكل فني يتجه نحو العرض أمام الجماهير إلى انه لم يهدم فيه صفته الجوهرية الأولى وهي انه جنس أدبي يعتمد على فنون اللغة وآدابها. واذا كانت الثقافة العربية في جوهرها وأساسها ثقافة لغة، فقد أحسست ككاتب عربي حرفته المسرح واداته اللغة ان بنية المسرح كنص أدبي بادىء ذي بدء لن تكون دخيلة على آداب اللغة العربية، بل هي إضافة ثرية تسمح بابداع أصيل من داخل هذه اللغة، وتفجر امكاناتها الجمالية وطاقتها الفنية كي تحمل قيماً فكرية ووجدانية على حد سواء. هكذا حاول بعض كتابنا من الرواد الراحلين على سبيل المثال توفيق الحكيم في نصوصه النثرية وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمان الشرقاوي في نصوصها الشعرية. وهكذا أيضاً يحاول بعض كتابنا من الاحياء اطال الله في أعمارهم.

من هنا وجدت في نفسي دافعاً ملحاً للتأكيد على النص المسرحي كفن أدبي يعتمد على فنون اللغة العربية وآدابها، كما انه يدفعني دفعاً ليربطني بهويتي العربية ربطاً أكيداً ويمدني بتواصل عميق وأصيل مع التراث الثقافي الذي أنتمي اليه، ولم أشعر بغربتي عن هذا الفن الوافد على ثقافتنا العربية ولم أشعر بغربته عني.

من هنا كان في رأيي أن نقطة البدء الحقيقية لتأكيد الهوية العربية في الابداع المسرحي هو تأكيد وتدعيم النص المسرحي كجنس أدبي جديد و إضافة ابداعية إلى الثقافة العربية.

ولكن هذا لا يعني أنني أنظر إلى المسرح على انه أدب ينشر في كتاب للقراءة ولا يعرض على جمهور، و إلا وقعنا فما يسميه توفيق الحكيم بالمسرح الذهني وهذا ما لا

حسن يوسف اللوزي

أذهب اليه بالتأكيد، وهو أيضاً ما لا اعتقد أن توفيق الحكيم وقع فيه رغم اقراره المعلن به.

ان النص المسرحي في البداية والنهاية مكتوب ليعرض على الجمهور، تماماً مثل القصيدة العربية القديمة التي نشأت ليلقيها الشاعر على الجمهور، وهذا لم يمنع القصيدة من أن تنشر وتقرأ في كتاب أو صحيفة أو ديوان.

هذا الاستدراك يحيلني إلى المنبع الآخر الذي ذكرته عن الظواهر المسرحية والمفردات الشعبية في تراثنا العربي.

هذا المنبع يؤكد على الهوية بطريقة تلقائية وطبيعية ويؤكد على الصفة الجوهرية الأخرى للنص المسرحي وهي صفة الفرجة التي هي الوجه الآخر لعملة المسرح.

ان عنصر الفرجة من أهم عناصر بناء النص المسرحي، ولقد استند كتاب المسرح السابقون في العالم على وسائل متعددة من وسائل أشكال الفرجة التي تناسب ذوق ووجدان شعوبهم وذلك باللجوء إلى الكثير من مفردات التراث الشعبي والحكايات والأساطير والفانطازية والميطافيزيقا... الخ.

هذا أيضاً ما حدا بنا نحن الجيل الحالي من المسرحيين إلى خلق تيار جديد يعتمد على مفردات وأشكال فنية تراثية مثل فنون الراوي والحكواتي والشكل الاحتفالي وفن السامر الشعبي والمحبظين وفنون مواليد وحلقات الذكر والمداحين والمنشدين... وغيرها. وهي مفردات ترسبت في وعيي ككاتب مسرحي على وجه الخصوص منذ نشأتي في الصغر حين كنت أشاهد احتفالاً شعبياً كل عام في بلدتي الصغيرة الكائنة في أقصى شمال دلتا النيل في ذكرى مولد أحد الأولياء، وكان هذا الاحتفال يضم كل أشكال الفرجة المسرحية الشعبية التي تؤكد الهوية الفنية بشكل تلقائي وأصيل.

ولكن كما انني استدركت في عنصر النص الأدبي الوقوع فيما سمي بالمسرح الذهني فانني أشير إلى استدراك آخر وهو استغراق في اللهجات الاقليمية إلى الحد الذي يعجزنا ـ ونحن أصحاب لغة وثقافة واحدة ـ عن أن يفهم كل منا الآخر بالاضافة إلى الوقوع فيما يسمى بالشكلية والتي وصفها البعض بصفة الغوغائية الشكلية مما حدا بهيئة تحكيم احد المهرجانات العربية إلى حجب جائزة التأليف المسرحي في هذا المهرجان.

أخيراً وليس آخراً..

فانني أرى انه بهذين العنصرين «النص المسرحي» كجنس أدبي، «والشكل التراثي» كعرض مسرحي وفرجة شعبية، تكتمل في زعمي ملامح المشروع المسرحي وسمات الشخصية والهوية في المسرح العربي.

الاسم: محمد ابو العلا السلاموني

من مواليد دمياط 1941/1/2 مصر.

ـ عضو لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة.

- عضو جمعية كتاب ونقاد المسرح.
- رئيس جمعية المسرحيين للثقافة الجماهيرية.
- حائز على جائزة الدولة التشجيعية في التأليف المسرحي سنة 1984.
- حائز على وسام الدولة للعلوم والفنون من الطبقة الأولى سنة 1986.
- اختيرت مسرحية «مآذن المحروسة» لتمثل المسرح المصري في المهرجان المصري في المهرجان الأول للابداع العربي بالقاهرة سنة 1984.
- اختيرت مسرحية «الثأر ورحلة العذاب» لتمثل مصر في مهرجان جرش للفنون والثقافة في الأردن سنة 1986.

أهم الأعمال المسرحية:

- سيف الله (فرسان الله والأرض) فازت بجائزة المسرحية في مؤتمر الأدباء الشبان الأول سنة 1969 ونشرت في سلسلة مواهب سنة 1985.
- «أبو زيد في بلدنا» فازت بالجائزة الأولى وعرضت في جميع مسارح الثقافة الجماهيرية سنة 1969.
- «الحريق» فازت بالنشر في مشروع الكتاب الأول بالمجلس الأعلى للفنون والآداب سنة 1971.
- «رواية النديم عن خوجة الزعيم» أخرجها عباس أحمد ومحمد سالم سنة 1974 وعبد الغفار عودة سنة 1981 ونشرت في سلسلة الابداع العربي سنة 1984.
- «الثأر ورحلة العذاب» أخرجها عبد الرحيم الزرقاني للمسرح الحديث سنة 1982 ونشرتها مديرية ثقافة الجيزة سنة 1982.
- مادن المحروسة أخرجها سعد ادريس في ساحة وكالة الغوري سنة 1982 ونشرت في سلسلة الابداع العربي سنة 1986.
- مدرسة المشاهدين أخرجها جمال الشيخ للمسرح المتجول سنة 1985.
- رجل في القلعة وعرضت سنة 1987 على المسرح القومي من اخراج سعد ادريس ونشرت بمجلة المسرح يونيو سنة 1982.
- ابو نظارة يعدها الآن مسرح الطليعة من اخراج عصام السيد.

سمير العصفوري

- شهادة الفنان سمير العصفوري المخرج المسرحي ومدير عام مسرح الطليعة التجريبي المصري..
- لم يعد العصفوري شهادته ولم يكن متفقاً عليها ولكنه استدعى باقتراح من

الحضور للادلاء بها.
(وتلخصت في الموضوعات التالية).

- علينا أن نحرص على هذا الملتقى وندافع عن استمراره قدر الطاقة بالتركيز على القضايا الأساسية الهامة دون إثارة الخلافات المتعمدة والتقليدية.
- نحن لسنا في مجال (مناظرة) أو في مجال محاولة تغليب وجهة نظر على وجهة نظر أخرى.
- عندما نتباعد في المسرح أحياناً عن المسرحيات الرفيعة المستوى، فلا يعني هذا أننا نتعمد هجرة هذه الموضوعات العظيمة الجادة بل لانها لم تعد قادرة على أن تحمل داخلها شحنات حقيقية صادقة تعبر عن ظروفنا، أحلامنا، مشكلاتنا.

ومن هنا فنحن نتجه إلى (مسرحنا) والفنون الأخيرة وألفها طويل جداً ـ لأنه يعبر عن احتياجنا الأساسي والهام عن هويتنا واحتياجاتنا.

- إن شحنة التواصل بين العرض والجمهور هو القضية الأساسية الهامة ـ وتلك الشحنة الواضحة والساخنة هي أساس قيام الفن المسرحي ولا شيء آخر.
- الورقة التي طرحتها المنصة في هذه الجلسة حاولت معاكسة تيارات بناء مسرح احتفالي وحكاواتي ومسرح شعبي بالفعل مستمد من التراث وهذا في حد ذاته (نكوص) عن حركة إبداع جادة وشعبية ومتواصلة آن لها أن تستمر ولا تختفي لأي سبب من الأسباب (أكاديمية أو مدرسية).
- تعرضت الورقة للمخرجين بعد سنوات النكسة وأنهم أفرغوا العروض من محتواها وقدموا مادة (إلهاء و إخراج فارغ).

وهذا كلام غير صحيح فلقد إختفت أقلام عديدة إنكسرت أو أحبطت ـ وما استمر بالرسالة قدر المستطاع رغم كل الظروف غير المواتية ولا المناسبة إلا جيل من المخرجين حرص على استمرار التواصل والتدفق للعمل المسرحي الجاد.

- انني أطالب هذا الملتقى بأن يتحرى الجدية في الأبحاث النظرية والتنظيرية (حول الابداع). فهذا لا بأس به ان استقر بأسلوب جاد وعميق وغير (مراهق ولا مدرسي سطحي) لكن ليكن همنا الأكيد والأعمق هو (حماية الابداع في ذاته، وحماية المبدعين).

ان أجيالا من المبدعين العرب في كل ساحة في حاجة إلى حماية ورعاية وتوجيه وتواصل وتلاحم دون دخول في متاهات التشرذم والتباعد والخلافات المدعاة نحن أمة واحدة ـ لغة واحدة ـ قلب واحد ـ وهدف واحد، وابداعنا يحمل ملاحم الحلم العربي والهدف الموحد انه دلالة وحدتنا وقوميتنا. وفي يد المبدعين العرب جميعاً ان يؤكدوا هذا المعنى مع تجاوز الظروف العابرة التي تحول دون ذلك.

- ان (المعدة العربية الحضارية) معدة هاضمة لثقافة الكون وحتى قادرة فعلاً على افادة جسدنا الكبير بكل الزاد الذي يحتاجه من ثقافة العالم وثقافتنا. نحن نريد انفتاحاً ثقافياً على العالم ونريد العالم أن يتعرف علينا وعلى ابداعاتنا.
- نريد أن لا نختلف لمجرد الاختلاف. نريد أن نتعاون لمزيد من من أجل الانسان العربي، فليعمل المثقف العربي، والمبدع العربي في هذا الاتجاه.

عبد الكريم برشيد

كتابتنا المسرحية في أفق التساؤل

«الحياة تحرر والكتابة كذلك، لأنهما معاً يهربان من الواقعي إلى الحلمي، ومن الكائن إلى الممكن. فالكتابة تقف وسط الطريق بين المادي والمدهش، بين المعلوم والمجهول، بين اليقظة والحلم وهي دائماً تمشي باتجاه ما هو حقيقي وجوهري».

(البيان الرابع لجماعة المسرح الاحتفالي)

ـ 1 ـ

الكتابة.. هذه الكلمة / اللغز.. ماذا تظهر وماذا تخفي من درجة التساؤل المتجدد، أعشق ان يكون هذا المدخل وما بعده. أعرف أنه في البدء كانت الكلمة، كانت صوتاً منبهاً وغامضاً، ثم من بعد أصبحت رسماً..

كما كانت لفظاً منطوقاً، ثم من بعد تحولت إلى كتابة حية ومتحركة.. ان الكتابة ذاكرة اضافية، ذاكرة مستقبلية تختزن الحالات والصور والأفكار والمواقف والرسوم.. تختزلها إلى الأبد..

ان الكتابة تتحدى.. تتحدى الزمان والمكان. تتحدى العجز والضعف. تتحدى الممكن والمحال. تتحدى قوة الأيام وسلطة النسيان. تتحدى استقلالية الذوات المتخلفة على نفسها والمستبعدة عن بعضها.

تلك اذن هي الكتابة، في تعريفها الأولي: الكتابة / الهام. قبل أن يتم توظيفها وتصنيعها داخل أجناس أدبية أو فنية مختلفة...

ـ 2 ـ

الكتابة والمسرح «كلمتان اثنتان» شكلتا ـ طوال قرون عديدة ـ وجوداً واحداً موحداً، هذا الوجود ـ القديم الجديد ـ يحمل اسم الكتابة المسرحية. ان النص المسرحي هو أسطورة العصر الحديث. انه رؤية جماعية لقضية جماعية. قديماً كان الانسان يفكر بالأسطورة، كان يجد فلسفته في الوجود ويشخصها بالأسطورة، ولكنه اليوم يفكر بالمسرح، وفي المسرح. واذا كانت الأسطورة فكراً عفوياً فإن المسرح فكر مكتوب، انه

التفكير بالأحداث والشخصيات والمواقف والحالات المتعددة والمختلفة.

ان المسرح ـ في بنيته الأساسية والأولية ـ هو النص الأدبي. هذا النص هو في حقيقته رؤية معينة للوجود، رؤية يقال عنها خطأ انها رؤية مؤلف معين، والحقيقة ليست كذلك: ذلك لأنها رؤية شعب أو أمة أو شريحة مجتمعية معينة، رؤية عامة لها ارتباط عضوي بوجدان عام، وبثقافة مشتركة وبحس جماعي، وذلك داخل فضاء مكاني معين.

ان النصوص المسرحية لا يكتبها الكتاب انما هي تنكتب بالكتاب، تلك هي الحقيقة، ومن أتى بغيرها فقد ضل ضلالاً كبيراً. ولقد سبق للاحتفالية أن تساءلت حول الكاتب: (.. هل هو الذي يكتب ابداعاته. أم ان الحياة هي التي تكتب به. تماماً كما تبني بالعمال وتخرج الزرع والثمار بالفلاحين وتعطي الأنغام بالعازفين وتكشف عن جمالها عن طريق الشعراء).

ان أي نص مسرحي هو في حقيقته نبض الناس ونبض الأرض ونبض الزمن، أما المؤلف المسرحي فان دوره لا يختلف كثيراً عن دور (القابلة). انهما معاً يحضران الغائب ويقربان البعيد، ويرفعان الحجب عن المستور ويحرران الوجود المعتقل، كل ذلك من غير ادعاء بمساومة الخلق من لا شيء...

ـ 3 ـ

ان الكتابة المسرحية عرفت مراحل متعددة ومختلفة، ابتداء من مرحلة التأسيس إلى الآن. ولقد ظل فعل التأسيس يتكرر ويتجدد عبر التاريخ وذلك باشكال مختلفة ومتباينة. من هنا اذن، كان ضرورياً ـ بالنسبة للمسرح العربي ـ الا يقفز على درجة أساسية في وجوده، والتي هي درجة التأسيس. انه، من دون المرور بهذا العمر الأولي والابتدائي فإن المسرح العربي لن يكون إلا وجوداً ناقصاً، سيكون نصف وجود أو أربع وجود أو ثمن وجود، أو مجرد نسخة باهتة ومشوشة من وجود آخر مغاير.

هذا التأسيس المسرحي، هل يمكن أن يتم خارج التاريخ؟ هل يمكن أن يتشكل خارج تأسيس حضاري شامل؟ (ابداً لا يمكن)، من هنا وجب ربط المسرح بالتغيرات التاريخية والاجتماعية والتأسيسة والفكرية داخل المجتمع العربي.

ـ 4 ـ

ان الكتابة المسرحية تتجسد داخل تأسيس يبحث عن ذاته ووجدوه. هذا النص ما هي حقيقته الآتية والمستقبلية؟ ما هي حدوده الحالية والمستقبلية؟ هل هو نص حي ومتحرك؟ وان كان كذلك فأين وصل الآن في مسيرته؟ هل أدرك أفقاً معيناً؟ وهل تراه يمشي نحو أفق أو آفاق معينة؟ هذا النص، هل له اتجاه محدد؟ أم انه يضرب في كل الاتجاهات؟ هل تراه يمشي ويتحرك؟ هل انه ما زال يراوح مكانه ويدور حول نفسه؟ هذا النص اللغة هل استطاع أن يؤسس لغته المسرحية الخاصة؟ اللغة التي ليست عامية

ولا فصيحة والتي هي شعر كالنثر ونثر كالشعر والتي هي المكتوب الذي يحاكي المحكي والمحكي الذي يشبه المكتوب.

ـ 5 ـ

هذا النص / الخطاب ماذا يقول؟ وكيف يقول؟

هل يحصل داخله وعياً معرفياً أو جماعياً معيناً؟

أم انه اللعب فقط، اللعب بالصور والأحداث والشخصيات والحوار؟

هل تراه يصدر عن رؤية معينة للوجود؟ وان كان كذلك، فما هي طبيعة هذه الرؤية؟ وما هي حدودها وآفاقها؟

هل هي رؤية متحركة أم ساكنة؟ رؤية انسانية أم اقليمية؟ رؤية مركبة أم بسيطة؟ متعددة الأبعاد أم ذات بعد واحد؟ رحبة أم ضيقة؟ منفتحة أم منغلقة؟ عميقة أم مسطحة؟

ـ 6 ـ

هذا النص / الحوار هل تراه يملك حقاً مقومات الحوار؟

هل يقدر أن يجادل الواقع، في ثوابته ومتغيراته؟ وظواهره وخفاياه؟

هل يستطيع أن يجادل المسرح، كفن وعلم وصناعة ومؤسسة وكظاهرة شعبية يومية؟

هل يحاور الجمهور؟ وذلك باعتبار انه ذهنية ونفسية وبنيات ذوقية معينة؟ هذا النص ـ الحوار هل هو فعلاً نص ديموقراطي؟ نص متعدد الأصوات والتوجهات والقناعات الاختيارات؟ أم انه نص استبدادي؟ نص يعتمد على الرؤية الواحدة والفكرة الواحدة والاقتناع الواحد، الشيء الذي يغيب فيه جوهر الكتابة المسرحية والذي هو الحوار؟ أحادية البعد هذه تجعل من هذا النص نصاً فوقياً ومقدساً، تجعله غير قابل للحوار والجدل والنقاش والمراجعة، لأنه ـ وحده ـ يمتلك الحق والحقيقة ويعلم ما لا تعلمون.

مثل هذا النص الاستبدادي هو الأكثر وجوداً في مجتمعاتنا العربية الاستبدادية. انه نص يفرض علينا رأيه الوحيد، ويلزمنا بما لا يلزم كما يمارس علينا عدوانيته البشعة وذلك من خلال ركوب متن الخطابة السياسية أو التعليم الايديولوجي أو الوعظ الأخلاقي.

ـ 7 ـ

هذا النص / الكتابة هل يتمثل (قوانين) الكتابة وأصولها ومفاتيحها. هل يحترمها ويخضع لها، أم تراه يثور عليها ويتمرد عليها؟

أين موقع هذا النص في دولة الكتابة، هل هو منها و إليها أم إنه المنفي والغريب عنها؟

ان كتابتنا المسرحية وهي جزء صغير وبسيط داخل الكتابة المسرحية ككل تجعلنا أمام التساؤلات التالية:

ما علاقة هذا الجزء بالكل، هل هي علاقة الاتفاق أم الاختلاف؟ وأين موقع هذه

الكتابة داخل خارطة الابداع المسرحي العام؟

انني أخشى أن يكون مسرحنا ما زال على هامش المسرح، وان تكون كتابتنا خارج الكتابة. أخشى أن يكون النص الذي نكتبه فناً يتبرأ منه الفن وأدباً يخاصمه الأدب.. ان اكثر كتاباتنا ما تزال بغير انتساب حقيقي. ما تزال علاقتنا بالمسرح / الأم مقطوعة، الشيء الذي يجعل منها ــ ان لم تدرك نفسها ــ كتابة هجينة ولقيطة.

ـ 8 ـ

هذا النص / الموقف، هل هو فعلاً موقف حقيقي، أم انه شيء يشبهه ويقاربه؟ ان كان موقفاً فإن هذا سيجرنا إلى أن نتساءل من جديد: وأي نوع من المواقف هو؟

هل هو موقف فكري أم سياسي أم عقائدي أم جمالي؟

ان كل موقف لابد له من سند ما، فعلى أي شيء يستند هذا النص المسرحي؟ هل يستند على المواقف الثابتة. أم على الشعارات العابرة والمرحلية؟ هل هي مواقف نابعة من الذات ــ في علاقتها الجدلية بالعالم ــ أم انها شيء مستعار من الآخرين؟

هل هي اقتناع داخلي أم انها مجرد مسايرة للمواقف الجاهزة؟ والتي تصنعها السوق بالجملة؟

هل هي قناع مرحلة عابرة أم انها هوية لازمة ودائمة ومستمرة؟ ان أكثر الكتابات تركن إلى السهل والقريب والشائع وبذلك نكتفي بترديد ما تردده الصحافة وما يتردد في راديو المدينة. ان ركوب هذا المركب يجعل الكتابات يشابه بعضها البعض وذلك من غير أن يغايرها ويختلف عنها ويضيف اليها.

ـ 9 ـ

هذا النص / العلم هل له سند علمي؟ هل له مرجعية معرفية معينة؟ هل له علاقة جدلية بالحقول المعرفية المختلفة؟ أم انه جزيرة منغلقة على ذاتها المحدودة؟ جزيرة منفصلة عن كل العلوم والفنون الأخرى؟

ان المسرح / وهو علم شخصيات ــ لا بد ان يلتقي مع علم النفس ومع التحليل النفسي في شتى مدارسه المختلفة.

والمسرح / وهو علم الظواهر الاجتماعية والتاريخية ــ لا بد أن يلتقي مع التاريخ ومع علم الاجتماع كذلك.

والمسرح / وهو التعبير باللغة ــ لا بد أن يلتقي مع علوم اللغة.

ان عملية التمسرح تجعلنا نصوغ التساؤل التالي:

ما هو رصيد هذه الكتابات المسرحية، معرفياً جمالياً وحضارياً؟

ان اختلاف هذا الرصيد، عند الكتاب، هو ما يميز كتابة مسرحية عن أخرى. كتابة ممتلئة عن كتابة أخرى فارغة، وكتابة عميقة عن أخرى سطحية وكتابة عالمة عن أخرى أمية، وما أكثر الكتابات الأمية في مسرحنا العربي!

ـ 10 ـ

هذا النص / التأسيس، هل ينطلق فعلاً من روح التأسيس؟ والذي هو في حقيقته روح الابتكار والمغامرة والاجتهاد والبحث والتجريد ومزاولة الأسئلة الحارة والصعبة والشائكة والمقلقة؟

ان التأسيس ـ في معناه الحقيقي ـ هو ان تبني الطريقة وأن تسير فيها، وهو ان تؤسس الفن المسرحي وان تمارسه وأن تكتب له وفيه. فهل ترانا نزاول تأسيس المسرح؟ أم نكتفي بكتابة مسرحيات مختلفة ومتنوعة؟ مسرحيات تستوحي النصوص المعروفة وتستنسخها وتكررها بشكل مدرسي؟

ـ 11 ـ

هذا النص / الوجود، هل له شخصيته التي تميزه وتدل عليه؟ هل له أسلوب معين في الكتابة والرؤية والبناء؟ انه نص ككل نصوص أخرى لا يخرج عن اطار القطيع: قطيع النصوص المسرحية التي تملأ فضاء المسارح صخباً وضجيجاً وثرثرة.

هذا النص، هل له بهذا الانسان علاقة ما؟

هل يشبه حكيه ونوادره؟ هل يشبه أمثاله وأهازيجه؟ هل يشبه احتفاله واعياده؟ هل يأتلف شكله العام مع مضمونه الخاص، أم تراه يختلف عنه؟

هل يشكل النص الواحد الخطاب الواحد واحداً موحداً؟ أم خطابات متعددة ومتضاربة ومتناقضة؟

هذا النص كما نكتبه ونؤسسه، هل هو فعل اضافة أم طوطولوجية؟ وان كان كذلك، فما هي حدود هذه الاضافة؟

ما هي سماتها الفكرية والفنية؟ السمات التي يمكن ان تربط الكتابة المسرحية ـ وهي جزء من كل ـ بغيرها من الكتابات الأدبية الأخرى؟

انه بغير هذا الانتماء إلى الكتابة / الأم، فان النص المسرحي لابد أن يضيع جذوره وأصوله ويفقد علاقاته بالـ(نحن) و(الآن) والـ(هنا) ليصبح نصا هلامياً وسرابياً.

ان مثل هذا النص / الشبح له وجود فعلي في المسرح العربي وهو نص يزعم الانتماء إلى جسد الكتابة من غير أن يضيف اليها شيئاً. وهو يدعي التأسيس، من غير أن يؤسس فعلاً. انه صورة لوجود غائب، ومجرد صدى خادع لأصوات بعيدة أو مبعدة.

ـ 12 ـ

ان ما يميز هذا النص هو علاقته بالتراث، وتتمظهر هذه العلاقة عبر أكثر من وجه واحد، الشيء الذي يجعلها تتخذ الأشكال التالية:

ـ فقد يحدث أن تكون كتابة عرجاء، الشيء الذي يجعل النص يتوكأ على التراث من غير أن يغوص في جسده. بهذا تصبح رموز التراث محاولة للقفز على الرؤية المضببة، وعلى بؤس الرصيد المعرفي والجمالي والتقني عند الكاتب.

- وقد يكون كتابة خائفة، مما يدفعها لأن تأخذ بمبدأ التقية من هنا يصبح التراث مجالاً للتهرب. يصبح أقنعة تخفي ورموزاً للتمويه.
- وقد يكون كتابة تابعة، كتابة منطلقة من نزعة قطيعية تقوم على الاتباع وليس على الابداع. من هنا يتحول التراث عند البعض إلى وباء عام ينبغي أن يصيب الجميع، بدون استثناء. انطلاقاً من هذه النزعة تورطت كثير من الأفلام في (اقتراف) هذا الفعل. فعل ممارسة التراث عن غير قصد ولا فهم ولا ارادة.
- وقد يكون كتابة وثائقية، كتابة تعيد كتابة التاريخ بشكل سردي وصفي، الشيء الذي يجعل المسرح ـ كفعل ان وحي ـ يخضع للماضي الميت ويجعل المسرحية ـ كاحتفال اجتماعي ـ تتحول إلى مجرد حجة فقط... حجة لاستظهار دروس من التاريخ القديم.
- وقد يكون كتابة استعراضية، كتابة تكتفي أن تكون شهادة على ثقافة الكاتب، ولا شيء أكثر من ذلك، ثقافته التراثية التي تتشخص في المسرح وبالمسرح. وهذا ما يجعل بعض الكتاب يراكمون الأحداث والأسماء والأمثال والحكم، كل ذلك، من غير أن يكون لها سند واقعي ومن غير أن تكون جزءاً من رؤية وركنا من موقف.
- وقد يكون موقفاً نقدياً من التراث، الشيء الذي يجعل الأهمية ـ كل الأهمية ـ تكمن في العلاقة بهذا التراث وفي الموقف الايجابي منه. ان التراث ـ داخل هذه العلاقات الجديدة ـ لا بد أن يكتسب حقائق مختلفة ومغايرة، حقائق لها انتماء إلى المعيش أكثر من المتخيل، ولها ارتباط باليوم الأكثر من التاريخ.

ـ 13 ـ

داخل هذا النص التراثي تحضر أسماء مختلفة. أسماء من التاريخ وأخرى من الأدب وغيرها من الحكاية أو الخرافة أو الأغنية الشعبية أو من الحكم والأمثال والأساطير والملاحم والنوادر. ونتساءل عن طبيعة تلك الأسماء، وهي بين وجود اثنين: وجود أولي خام ووجود أدبي وفني مصنع. كيف يمكن أن نوحد بين التناقضين ونجعل منهما وجهاً واحداً موحداً؟ كيف نعيد الماضي إلى الحاضر، ونجعل الغائب يحضر بيننا ومعنا؟

ان هذه الأسماء التراثية ـ حتى لا أقول الشخصيات ـ هل تبقى كما كانت أم انها تتحول وتتغير وذلك حتى تتلاءم وهذا الزمن وهذا الانسان وهذا المكان؟ كيف يمكن ان نتعامل مع تلك الأسماء؟ هل نأخذها كما هي أم كما نحن؟ هل نأخذ منها سكونيتها وموتها ووجودها المتخفي؟ أم نعطيها شيئاً من حركيتنا وحياتنا وحرارة لحظتنا التاريخية؟

هل نرجع معها إلى الخلف، حتى نعيش معها شيئاً من الماضي، أم نستحضرها الينا، حتى تعيش معنا شيئاً من هموم الآن وقضاياه؟

هل نجعل مسرحياتنا تنكتب بلغاتها ـ كما كانت ـ أم ان نجعلها تنطلق بلغتنا كما هي الآن؟

ـ 14 ـ

ان المهمة في المسرح هو أن نعيد كتابة كل شيء مكتوب. وتأثيث كل شيء مؤثث. وتفكيك كل شيء مركب، واعادة تأسيس كل شيء وقت تأسيسه. ان الابداع الحق هو ان نكتب هذا الواقع كما لم ينكتب هذا الواقع في الواقع، وان نعيد صياغة هذا التاريخ، وذلك كما لم يتحقق شيء من هذا التاريخ في التاريخ.

وان نعيد كتابة الأساطير، ليس كما فكر فيها الانسان قديماً، ولكن كما يمكن أن يفكر فيها الآن بشكل مغاير.

وان نعيد ترتيب أشياء هذا الوجود ليس كما هو هذا الوجود، ولكن كما كان ينبغي أن يكون.

انه ـ بغير خلخلة بنية الأشياء أو تدميرها ـ فاننا سنبقى أبداً خارج تلك الأشياء. ان الرؤية (العذرية) للواقع هي ما تجعل كثيراً من الكتابات (الواقعية) تكتفي بأن تعيش على هامش الواقع. وتجعل كثيراً من (الابداعات) التراثية تكتفي بأن تعيش على الاطلال البالية.

ـ 15 ـ

هذه الكتابة، هل لها ذاكرة مسرحية، ذاكرة محملة بالعناوين والأساليب والمناهج والأسماء؟

ان كان الأمر كذلك. فهل يمكن ان نعرف الأسماء الكبرى داخل هذه الذاكرة؟ هل يمكن معرفة الرموز الفاعلة والمؤثرة، في حاضر ومستقبل هذه الكتابة؟ للاجابة يمكن أن نقول:

نحن كلنا في هذه الكتابة مريدون... مريدون بلا شيوخ. وتلامذة بلا اساتذة وذلك هو قدرنا حتى اشعار آخر.

داخل هذا الفراغ، كل واحد يطمح إلى أن يكون وحده الامتلاء. وتلك هي المشكلة. يريد أن يكون شيخ طريقة، وهو بغير طريق ولا طريقة.

يحاول أن يكون البدء، ومن بعده يأتي الآخرون. يكون الكاتب المؤسس وبعده يأتي الكتبة الوراقون.

ان دولة الكتابة المسرحية ـ مغربياً وعربياً ـ هي أكثر دولنا تخلفاً وأشدها انغماساً في الفوضى والتسيب. وهذا شيء لا يستغرب ما دام انها فضلت ان تكون صورة حقيقية وأمينة للواقع العربي. وذلك من خلال تجلياته وتمظهراته المختلفة.

ـ 16 ـ

ان هذه الكتابة ـ ولو انها ما تزال عند درجة الصفر ـ فانها تتعرض يومياً للاستنزاف

من كل الجهات. يحدث هذا عندما يتحول كثير من كتاب المسرح إلى كتاب لكلمات الأغاني، أو لكتاب الاسكتشات أو المسلسلات التلفزيونية أو اللوحات الاشهارية والاعلامية.

هل نقول: ان هذه الكتابة ـ بتخليها عن المسرح المسرحي ـ انما تمارس موتها وانتحارها؟

ان المسرح ـ كما عرف دائماً ـ هو أفقر الفنون سواء من حيث وجوده أو من حيث مردوده المادي. ولو توقف الأمر عند حدود الفقر لهان الأمر. وذلك لأنه ـ عربياً ـ يكلف صاحبه غالياً.. يكلفه حريته أو حياته أو رزقه ورزق عياله. لأجل هذا اذن لم يثبت في ساحته الا الفدائيون الحقيقيون. أما الذين ينشدون الأمن والأمان والرزق المصان فقد تحولوا إلى الكتابات السهلة و(البريئة) تحولوا إلى كتابة تشبه المسرح. وما هي بمسرح.

ـ 17 ـ

ان هذه الكتابة اذن ـ وفي وضعها البئيس والمأساوي ـ ماذا يمكن أن نقول عنها، وبأي شيء يمكن نعتها؟

انها لعنة ـ بكل تأكيد ـ لعنة تصيب بعض الناس المجانين الذين أدركتهم (حرفة الكتابة للمسرح).

ان الجهات الرسمية لا تريدك مؤلفاً مسرحياً. وهي تفضل لو تكتفي بالاقتباس والترجمة والاعداد والاختلاس. وذلك حتى تريح وتستريح، تريحها وتريح كل عباد الله في أرض الله.

فعندما تقتبس نصا فان ذلك له معناه، وهو انك تذهب بعيداً، تقفز بنا عن قضايا الآن / هنا لتفرجنا على ما يجري هناك.

أما عندما تؤلف، فمعنى ذلك انك تكتب عنا وعن مشاكلنا، وأنك تقصدنا بالتجريح والتشريح وذلك ما لا يمكن أن يكون. لأن الكتابة ـ الحقيقية لا يمكن أن تكون الا اغتياباً، أي نبشاً في سيرة الآخر وفي واقعه المتخلف والمتعفن. من هنا أصبح الاقتباس المسرحي، ليس مجرد مرحلة عابرة في تاريخ الكتابة المسرحية، ولكنه مطلب رسمي بكل تأكيد. كما انه ـ من جهة أخرى ـ مجال حيوي لممارسة التقية والاختفاء.

ـ 18 ـ

ان النص المسرحي ـ في نماذجه الجادة والجيدة ـ هو نص مشكوك فيه رسمياً وذلك لأنه نص مشاكس ومعاند ومشاغب وغير منضبط (نص فضولي) يتدخل فيما يعنيه وما لا يعنيه، وهو أيضاً نص طويل اللسان، لأنه يمارس هجاء الواقع، وذلك من خلال الشخصيات والمؤسسات والعلاقات والاخلاقيات المتخلفة. انه نص للتعرية ولتسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية وذلك من غير أن (يلتزم بما لا يلزم) أي بقواعد اللعبة الاجتماعية وذلك باعتمادها الوقوف عند المحرم والممنوع.

ـ 19 ـ

ونتساءل الآن، هل هناك خلل ما في كتابتنا المسرحية؟

وان كان، فما هي طبيعة هذا الخلل، وما هيَ جذوره ومصادره؟

هل هو خلل ذاتي أو موضوعي أو هما معاً؟

هل يتعلق بالكاتب والكتابة، أم بشروطها النفسية والاجتماعية والسياسية والحضارية؟

شيء مؤكد ان هذه الكتابة تجتاز الآن فترة حرجة ودقيقة من عمرها. هذه الفترة ماذا يمكن أن نقول عنها، وبأي شيء يمكن نعتها؟ هل هي فترة للمراهقة الصعبة والخطيرة؟ ان نزق هذه الكتابة وطيشها واندفاعها العاطفي ونرجسيتها تؤكد انها فعلاً كذلك.

وهل تكون مرحلة المراهقة مدخلاً ضرورياً للدخول إلى فضاء مغاير. فضاء العمر الثاني من هذه الكتابة الباحثة عن حقيقتها وهويتها؟

وحتى تحقق هذه الكتابة عمرها الثاني مستقبلاً، فاننا يمكن أن نقول عنها ما يلي: انها الآن تعيش داخل أكثر من مأزق واحد، وذلك ما يجعلها في موقف للتجاوز والتحدي. ويمكن أن نتحدث عن هذه المآزق كالتالي.

ـ 20 ـ

أما المأزق الأول فهو مأزق معرفي وجمالي، ويتعلق بالكاتب وبرصيده المعرفي والجمالي المحدود. الشيء الذي يجعل بعض النصوص تبقى على هامش الصناعة المسرحية الحقيقية وخارج أصولها الأساسية.

ان كل كتابة لا بد أن تحقق جملة من الانتماءات الضرورية والتي هي:

- الانتماء إلى المسرح، وذلك من خلال تمثل فنونه والتمرس بالصناعات التي تشكل وجوده ككل.
- الانتماء إلى ثقافة العصر، وذلك حتى لا يكون الكاتب مختلفاً عن ثقافته ومتخلفاً عنها.
- الانتماء إلى اللحظة التاريخية، وذلك من خلال الارتباط العضوي بالقضايا اليومية وبكل المسائل الحقيقية والجوهرية.

بغير هذا الانتماء ـ المتعدد الوجوه ـ فان الكتابة لابد أن تكون على هامش الكتابة. الشيء الذي يجعلها تنتج اللانصوص، وذلك عوض النصوص المسرحية الحقيقية.

ـ 21 ـ

أما المأزق الثاني فهو المأزق السياسي، ويتمثل في غربة الكتابة المسرحية عن محيطها السياسي العام. ان هذه الكتابة ـ هي بالتأكيد مؤسسة للتمثيل النيابي. فهي تستحضر الآخرين لتعرض قضاياهم الوجودية والاجتماعية، لأجل هذا اذن. فانها لا يمكن أن

تتحقق ـ بشكل كامل وشامل ـ الا مع وجود مؤسسات أخرى مماثلة ومشابهة.. مؤسسات تسمى الأحزاب والنقابات أو الاتحادات أو الجمعيات. ومثل هذا التمثيل ـ في معناه الشامل ـ هل له وجود في مجتمعاتنا العربية؟

ان الكتابة المسرحية ـ في معناها الحقيقي ـ لا يمكن أن تتأسس الا مع وجود مناخ ديمقراطي سليم. وذلك لأن المسرح تظاهرة بالأساس. انه تجمع شعبي يقوم على وجود حرية الارادة. فهو يمارس التفكير جهراً وذلك بصوت عال ومرتفع. انه لا مجال للهمس في المسرح. ولا مجال للاختفاء وذلك لأنه احتفال نحياه جماعياً نحن / الآن / هنا. لأجل هذا تجد الكتابة لدينا نفسها بين اختيارين اثنين.

ـ أما ان تصبح خطاباً تابعاً للخطاب السياسي، في بعده الرسمي.
ـ واما الا تكون أبداً.

ان الاختيار الأول يضمن لهذه الكتابة نوعاً من الوجود، ولكنه بالتأكيد وجود أحسن منه العدم.

الاختيار الثاني هو الذي تبناه المسرح المصري في الستينات (لقد سار المسرح في ركاب السياسة)، فكان ان كرر فعلها الانقلابي في المجال المسرحي. بهذا اذن، كان ضرورياً ان تسقط (نهضته) وذلك بمجرد سقوط تلك الأنظمة السياسية وزوال عهدها[4].

ـ 22 ـ

أما المأزق الثالث فهو مأزق حضاري عام، ويتعلق بغربة هذا المسرح وذلك داخل شروط حضارية غير كافية. ان المسرح يرتبط بالمدينة، أي بالتساكن والتعايش وذلك داخل فضاء واحد وموحد. مثل هذا الفضاء هل له وجود فعلي في المدينة العربية الحالية؟ وهل دخلنا حقاً فضاء العصر الجديد، أم اننا ما نزال نجر جاهليتنا وراءنا؟

ان الكتابة للمسرح هي بالأساس كتابة عن شخصيات متباينة ومختلفة، شخصيات تتجاور وتتحاور بحرية، تمارس جدلية التأثير والتأثر والاقناع والاقتناع، مثل هذه الشخصيات ـ الفاعلة والمنفعلة ـ هي التي حركت الكتابات المسرحية عبر التاريخ، وان تغييبها ـ اجتماعياً وسياسياً ـ لا يمكن الا أن يكون له تأثير على الكتابة المسرحية.

ان مسؤولية الكتابة هي مسؤولة مزدوجة، مسؤولية تتعلق ـ أولاً ـ بتأسيس جنس أدبي وفني يسمى المسرح. وتتعلق ـ ثانياً ـ بتأسيس مجتمع مدني حقيقي. وبغير هذا الفعل المزدوج فانه لا يمكن للكتابة المسرحية الا أن تكون خربشة. ولا شيء أكثر من ذلك.

تلك اذن هي المآزق الأساسية التي تتخبط فيها الكتابة. هناك مآزق أخرى غيرها بكل تأكيد ولكنها تبقى ثانوية. وذلك بالنسبة للمأزق المعرفي / الجمالي والمأزق السياسي والمأزق الحضاري.

ـ 23 ـ

ان وجود الكتابة داخل هذه المآزق الحرجة يجعلنا نتوقف عند التساؤلات الأساسية التالية:

- هذه الكتابة هل ولدت ولادة حقيقية أم انها لم تولد بعد؟ هل هي واقع أو مشروع؟ حلم أم حقيقة؟
- هل نقول ـ كما قال بعض المتشائمين ـ بأنها ولدت فعلاً، ولكنها ولدت ميتة، وبهذا تكون نهايتها في بدايتها وغيابها في حضورها؟
- هل نقول ـ مع بعض القائلين ـ بأن ولادة هذه الكتابة لم تكن طبيعية؟ وذلك لأنها تمت بعملية قيصرية. هل نقول بأنها وجود غريب عن الشروط الحضارية والتاريخية والاجتماعية المختلفة؟
- هل نقول بأن الكتابة الحقيقية لم تولد بعد، وان ما نحياه الآن / هنا ليس الا مخاضها الصعب والعسير؟ المخاض الذي ينتظر ان يعطي وجوداً جديداً، وهوية مغايرة لكتابتنا المسرحية.

شيء مؤكد اننا أمام وجود حقيقي يسمى الكتابة، وجود ينمو ويتطور ويتجدد وذلك بتجديد الشروط التاريخية والحضارية. من هنا كانت هوية هذه الكتابة هوية متحركة ومتغيرة باستمرار، انها نحن. وهل نحن حقيقة أم خيال، وجود أم عدم، واقع أم مشروع. اننا حقيقة بكل تأكيد، ولكننا نحمل أحلامنا داخلنا، تماماً كما تحمل كتابتنا المسرحية مشاريعها وأحلامها داخلها.

ـ 24 ـ

ونتساءل الآن: هذه الكتابة، ما هي آفاقها الآتية والمستقبلية؟ ثم أيضاً، ما هي طبيعة هذه الآفاق؟ هل هي آفاق واسعة ومنفتحة، أم انها ضيقة ومنغلقة؟

شيء مؤكد ان هذه الكتابة تعترضها ـ في مسيرتها ـ فترات من المد وأخرى من الجزر. ويمكن أن نلاحظ انها الآن تعيش حالات من الركود والكسل والفتور، الشيء الذي يجعلنا نتساءل عن السبب / الأسباب.

ان يكون الأمر كذلك، لأن هذه الكتابة تدخل نفقاً مظلماً، وان هذه الدخول مرحلي وعابر، أم لأنها قد وصلت إلى الباب المسدود، الشيء الذي يجعلنا نطالب بمراجعة كثير من المسلمات والبديهيات والمقدمات الخاطئة.

ان هذا الفتور قد يكون مشابهاً للهدوء الذي يسبق العاصفة. أي أن يكون المدخل الأساسي لولوج فضاء آخر للكتابة. فضاء يكون أكثر اتساعاً وأكثر قرباً من روح الابداع الحق.

ـ 25 ـ

تلك اذن هي الكتابة المسرحية، وهي في دائرة التساؤلات القلقة والحرجة. لقد فضلت ركوب متن التساؤل وذلك لايماني بأنه لا حياد في التساؤل وانه (لا وجود لأسئلة صرفة. السؤال ليس الا الجواب المشتت المبعثر في مقاطع تتفكك لينبثق من خلالها المعنى)[5]. انه ـ في صيغة أي سؤال ـ يكمن جزء من الجواب. فلنتعلم اذن صياغة الأسئلة الحقيقية، وذلك من أجل مواجهة القضايا الحقيقية.

الهوامش

1 ـ الباب الأول جماعة المسرح الاحتفالي ـ مجلة (المهرجان).

2 ـ عبد الكريم برشيد ـ مدخل لفضاء المسرح الاحتفالي ـ مجلة (كلمات) البحرينية ـ ع 7 ـ 1986 ـ ص 150.

3 ـ المسرح العربي أي واقع يعيشه الآن ـ مجلة (اليوم السابع).

4 ـ نفس المرجع السابق.

5 ـ رولان بارت (مقالات نقدية في المسرح) ترجمة د. سهى بثور ـ منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية ـ دمشق ـ 1987 ص 62.

فوزي البشة

هل المسرح العربي يشكل حاجة اساسية للجماهير؟

من المسلم به ان غريزة التعبير الفني عندما ظهرت عند الانسان البدائي كانت مرتبطة اشد الارتباط بحاجاته الاساسية، الغذاء ـ الكساء ـ المأوى ـ الجنس، وربما في النهاية الحاجة الى تنظيم المجتمع واذا كان التعبير الفني قد انطلق في البداية من قدراته الذاتية على الرسم والنحت، ثم الكلمة كاطار للمفاهيم المختلفة. فلقد اكتشف فيما بعد التنظيم الاجتماعي ان التركيبة المسرحية تقدم له الاطار المتكامل للتعبير، ليس فقط عن الذات الفردية ولكن من باب اولى ـ عن الذات الاجتماعية.

ومنذ ما قبل التاريخ اصطلح المجتمع الانساني على المسرح ـ وسيلة منفردة وغير قابلة للتعويض او الاستبدال للتجمع الحي، حول حوار حي، وفي اطار من المتعة الفنية الروحية والحسية لاستعراض همومه ومشاكله لمواجهة القدر بمعناه «الفيزيقي» والميتافيزيقي ـ وفي مراجهة ذاته كمصدر للاعراف والقوانين والاخلاقيات التي تصون كيانه الاجتماعي من الانحرافات بكل الوانه والتي تضمن له الحد الادنى من القدرة على تحقيق حياة افضل.

والمسرح بهذا المعنى يقف على مستوى الحاجات الاساسية للانسان الاجتماعي كحاجته الى ممارسة الطقوس الدينية والاجتماعية والى البحث عن العلم من المهد الى اللحد والى ممارسة التبادل الاقتصادي والى ابداع الاشكال السياسية والدستورية التي تضع ضوابط العلاقات بين الحاكم والمحكوم بل ان المسرح يتفوق على كل هذه المؤسسات بكونه يحقق كل مزايا هذه المؤسسات في اطار الفرجة والمتعة والترويح الذهني والحسي وبكونه التعبير الامثل للديموقراطية.

ولقد كان للشعب العربي مسرح شعبي لا نعرف على وجه الدقة بعده في الزمان ـ وان كان ثابتا في الاشكال الشعبية المتعددة للتعبير الدرامي: «الحكواتي، القراقور، السامر، خيال الظل، المداحون، البساط، المحبظين.. الخ.. والتي ثبت وجودها تحت الحكم العثماني ثبوتا قطعيا.. ثم تقبلت الجماهير العربية المسرح الرسمي المقتبس عن المسرح الادبي والذي زرعه في الارض العربية كثير من الرواد المؤسسين بدءا من مارون وسليم نقاش ويعقوب صنوع وابي خليل القباني ثم جورج ابيض وعزيز عيد وزكي طليمات ويوسف وهبي ومن ياتي بعدهم من الاجيال الذين تلقوا عنهم وحاولوا التطوير والتنمية ما وسعهم.

ولقد اصبح للشعب العربي في كافة اقطاره تقريبا خلال قرن ونصف من الزمان مؤسسات مسرحية وثقافة مسرحية وارتباطات مسرحية، واصبح المسرح في الارض العربية تخصصا من التخصصات العلمية التي يتلقاها الطلاب في المعاهد العليا

والاكاديميات، واصبح العاملون بالمسرح يعدون بالالاف بعد ان كانوا نفرا قليلا مطاردين من التقاليد وغير التقاليد بل والاهم من ذلك انه نشأت حول فناني المسرح صناعات استثمارية توظف الملايين مجسدة في شركات الانتاج المرئي والمسموع. وبانتشار المسرح في الارض العربية سلمت الدولة بوجوده وانشأت له ولغيره من روافد التعبير وزارات خاصة كالثقافة والاعلام واخذت ترصد له ما قد يتناسب وما قد يقصر عن حجمه.

المسرح العربي اذن حقيقة تاريخية وواقعية، ولمؤسساته صولات وجولات ايجابية وفعالة في القرن العشرين، ساهمت من خلال التحامه بالجماهير العربية في تحرير الشعب العربي من كثير من العداءات الخارجية والداخلية، ولكنه هناك سؤالين هامين يطرحهما تاريخ المؤسسة المسرحية العربية.

لماذا لم يحقق المسرح العربي وجودا يتناسب مع كيان الامة العربية؟

ولماذا تحقق ذلك لغيره من المؤسسات الاخرى؟

ولماذا تتكرر لحظات الانتصار في المسرح العربي بشكل يجهض لحظات الازدهار ويرتد بالمؤسسة المسرحية دائما الى اول الطريق؟

وللاجابة على هذين السؤالين سنقصر البحث على عنصر واحد من عناصر المؤسسة المسرحية ولعله اهم هذه العناصر: الجمهور.

هل ارتبط المسرح العربي بالجماهير العربية الى درجة تجعل المسرح من حاجاته الاساسية، بحيث يسعى للحصول عليها، فاذا لم يجدها تساءل ثم تحول تساؤله الى فعل ايجابي من اجل المسرح كما يفعل عادة من اجل الرغيف، وكما يكافح عادة لتحرير ارضه ولعتق نفسه من كثير من القيود على الحرية؟

وبمعنى اخر اذا كانت الجماهير العربية قد التفت حول المسرح في فترات متقطعة ووجدت فيه بين آن وآخر هويتها وتفاعلت مع الكلمة الحية فيه فلماذا لم تصبح قوة ضاغطة تسعى من اجل مسرحها؟

اننا كثيرا ما نتحدث عن ازمة المسرح او عن هموم المسرح ومشاكله، ولكننا غالبا ما ننظر لقضية الجمهور على انه ظاهرة تابعة لوجود المسرح.. اذا وجد المسرح وجدت، واذا انفض انفضت... اننا ننظر الى الجمهور على انه متفرج او متلق او مشتر لسلعة، ولهذا فاننا لم نصل بعد في دراسة هذه القضية الى ما يتناسب معها من اهمية ولو اننا حددنا اهمية الجمهور في الوجود المسرحي وفي الكيان المسرحي وفي التنمية المسرحية وفي المصير المسرحي، لكنا قد التففنا به على الدوام، في لحظات الازدهار وفي لحظات الانكسار، ذلك اننا اذا اعتبرناه شريكا فعليا في المؤسسة المسرحية لوفيناه حقه فيما نقدم اليه من مادة من ناحية ولسارع هو للوقوف الى جانب مؤسسته في لحظات الازمة من ناحية اخرى، صحيح ان هناك مبادرات شابة جديدة بدأت تعي هذه القضية، ومن

هذه المبادرات فرقة مسرح الحكواتي وفكرة المسرح الاحتفالي..

ولكن هذه المبادرات لم تهتم ايضا للبحث في الاسباب الحقيقية لانفصال الجمهور عن المسرح، ونحن نعني هنا المسرح الجديد بالطبع لا المسرح الرديء او اللامسرح.

ولست ادعي هنا القدرة على تشخيص الظاهرة ولعل ابتكار العلاج ولكن اكتفي بطرح بعض الاحتمالات.

الاحتمال الاول: ان المسرح العربي لم يسع منذ البداية الى الارتباط بالجماهير والى البحث عن وسائل عقد هذا الارتباط ولا شك انه لو بحث لوجد كثيرا من الوسائل اهمها:

- زرع المسرح في نفوس الاجيال الجديدة من خلال مراحل التعليم وعند الطفولة بنهج مدروس ضمن مقررات التعليم.

الاحتمال الثاني: ان العاملين بالمسرح العربي استهدفوا المهنة، ايا كانت درجة اخلاصهم لها، ولم يستهدفوا الرسالة من وراء المهنة ولو انهم استهدفوا الرسالة عن ايمان بابعادها السياسية والتزموا بها لكانوا قد رسموا استراتيجية على المدى الطويل، تضع في اعتبارها المعطيات السياسية والاقتصادية للحاضر وتتنبأ بالمستقبل.

الاحتمال الثالث: ان العاملين بالمسرح العربي قد بذلوا جهدهم عن وعي للالتقاء بالجماهير حول كلمة موضوعية تعبر عن آلامهم وآمالهم وتهديهم نحو حياة افضل.. ولكن اسبابا اقوى من المسرحيين ومن الجمهور قد اطفأت انوار المسرح فانصرف المسرحيون، وانصرف من بعدهم الجمهور.. ولعل من اهم هذه الاسباب انعدام الثقة بين المسرحيين واولي الامر.. والسؤال هنا، كيف تعود هذه الثقة؟

وايا ما كانت هذه الاحتمالات، فان مسؤولية العاملين بالمسرح قد تبدو اساسية في غربة الجمهور على المسرح العربي لانهم لم ينجحوا في اجتذابه بالقدر الكافي خلال مائة وخمسين عاما.

كيف تستمر تجربة هذا الزمن الطويل من عمر المسرح العربي لنتطلع نحو مستقبل افضل للمسرح؟ ربما لو توفرنا على رصد ايجابيات وسلبيات هذه التجربة في صدق مع الذات لامكن التوصل الى تشخيص واضح لغربة الجمهور عن المسرح ولامكن بالتالي اكتشاف العلاج حتى لو استغرق بضع عشرة سنة.

ويمكن ان نضع امثلة لمؤشرات هذا البحث، من خلال مثل هذه الدراسات الاحصائية:

ما هي النوعيات التي تفاعلت معها الجماهير بصدق وحماس؟

ما هي النوعيات التي جعلت الجماهير تخاصم المسرح؟

ما هو تأثير العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية في اقبال الانسان العربي على المسرح؟

هل للتقدم التكنولوجي تاثير ايجابي على انفصال الجماهير عن المسرح، واذا كانت لوسائل التوصيل الحديثة آثار في هذا السبيل فهل يعود السبب الى ان هذه الوسائل ـ الاذاعة المرئية والمسموعة والفيديو كاسيت ـ بوجه خاص تقدم للمتفرج في بيته مادة افضل وصياغة مستوردة ارقى واكثر علمية وانضباطا؟

هل للمستوى التعليمي ومستوى الدخل الفردي علاقة بتكوين عادة التردد على المسرح؟

هل هذه المؤشرات التي يمكن ان تقودنا في حركة الرصد واستخلاص النتائج من تجربة المسرح العربي مع الجماهير ولكن..

من اين تبدأ هذه الحركة؟

من داخل المسرح ام من خارج المسرح؟

وما هي الاهداف الآنية.. وما هي الاهداف البعيدة لمثل هذا البحث؟

اعتقد اننا لن نختلف على هدف موحد هو التطلع الى التفاف الجماهير العربية بالمسرح العربي لتحميه وتؤازره ولتقوده وتوجهه اذا اقتضى الامر، شريطة ان يكون مسرحها هي.. لا مسرح مجموعات يمزقها التنافس على الربح.

د. محيي الدين صبحي

كنت أود ان أستمع الى شهادة ناقدة متميزة برؤيتها وثقافتها هي الصديقة الودودة فريدة النقاش، فقد قدمت منذ بداية السبعينات إلى الآن دراسات ممتازة جدا عن جمهور المسرح، الانفتاح وابتذاله، ونوعية التركيبة التي ينتجها الذوق الجماهيري. استخدم هذا المدخل للاشارة الى فكرة وردت في الورقة وهي ان الجماهير حكم، الجماهير ليست حكما في الفن، وفكرة تقديس الجماهير فكرة غائية جدا، واذا كان السياسيون يستعملونها بين الحين والحين، ليتملكوا بجهل، فمن المعيب استخدامها على أي صعيد فكري أو ثقافي.

الفن ينشأ عبر ممارسات طويلة تاريخية يتكون منه تقاليد وأعراف والحكم في الجودة ليس الجماهير ولا الغوغاء ولا المثقفين، الحكم في ذلك هم النقاد وأصحاب الصنعة لهذه الفكرة.

الفكرة الثانية مبتذلة وشائعة وهي أن الهزيمة سبب التدهور غير صحيح، سبب التدهور في المسرح كامن بنشأة المسرح العربي بالذات، المسرح في أساسه هو مقابلة مواجهة، مقابلة بين الانسان ومصيره.

الدراما هي فعل، الفعل المصيري وليست الحوادث اليومية حين انحدرت الفكرة من الفعل المصيري الذي لا يتكرر في حياة الفرد وانما يرمز الى حياة الجماعة، حين انحدرت فكرة الفعل من الفعل المصيري الى الحادثة اليومية والدراما العائلية، وبقيت أنه «فلانة خطبت، وفلان حب الخ..» هذا الانحدار وليس الهزيمة، هو سبب الابتذال فيما

نشهده في المسرح.

هاتان الفكرتان يضاف اليهما غياب أهم القيم المسرحية والادبية النمذجة والالسنة اختيار الفن النموذجي الذي يكون على درجة من التجريد والتجسيد. بتجسيمه يكون نموذجا وبتجريده يكون مثالا للموقف المعبر عنه.

الادب العربي بأكمله خال من الفكرتين، من فكرة النمذجة وفكرة الالسنة. لهذا السبب انحدر المسرح وبالتبعية السينما الخ.. إلى تقديم حوادث يومية تافهة ومبتذلة وتعتمد لا على تقاليد مسرح ولا على أحكام نقاد، وانما على ذوق الجماهير وشكرا.

مراد وهبة

الابداع المسرحي والهوية القومية

في الكلمة التي ألقاها رئيس الجلسة الاستاذ عرسان ثمة «أزمة حوار» كانت ملحوظة في الحوار الذي دار في جلسة 1988/10/21 الخاصة «بقضايا الابداع والهوية القومية». وفي الورقة المقدمة من طرف المجلس ثمة اشارة هامة الى أزمة الابداع المسرحي وذلك في ضوء التلازم بين الابداع المسرحي وابداع الفلسفة في اليونان. وترد الورقة بسبب هذه الازمة الى الحرية والديمقراطية وفي الشهادات التي طرحت علينا الان شيء من هذا القبيل. فالسلاموني يرى أن الخروج من هذه الازمة وسيلة المزاوجة بين الاصالة والمعاصرة إذ هما، في رأيه، يخلوان من التناقض. بينما يرى سمير العصفوري أن ثمة تناقضا بيّن بينهما لا يمكن رفعه. وفي تقديري ان رفع التناقض ممكن بين الاصالة والمعاصرة. ولكن ليس عن طريق المزاوجة بينهما، بل عن طريق التعامل مع التراث في اطار مسار الحضارة الانسانية وهو مسار يتطور من الفكر الاسطوري الى الفكر العقلاني. وهذا ليس ممكنا الا بممارسة عملية «تأويل» التراث. بيد أن تأويل التراث من المحرمات الفكرية في المجتمع العربي. ومن هنا اشكالية رفع التناقض. ولا ادل على ذلك من طرح مني واصف لإشكالية حادة عندما طرحت السؤال التالي: كيف نبدع في ظل رقابة سياسية؟ ويحاول أ. سعد فضة البحث عن أسباب هذه المحرمات الفكرية فيطرح السؤال التالي: ثمة مجتمعات كانت متخلفة وكانت تعاني قهرا سياسيا ولكنها تحررت فكيف حدث ذلك؟

ثم يجيب عن هذا السؤال بقوله ان قهر السلطة ليس هو فقط المانع من التحرر. واستنادا الى ذلك فانني ارى ان المانع من التحرر مردود الى غياب أو ضعف العقل الناقد لدى الجماهير لأنهم محكومون بقيم ماضوية. المطلوب اذن الصدام مع الجماهير وليس الصدام مع السلطة ذلك انه ليس في إمكان الجماهير التحرر الا بفعل ذاتها اي أن تكون

لديها الفاعلية المستندة الى عقل ناقد.. خاصة وأننا الآن ندخل في عصر الدعوة الى السلام العالمي، والى تفاهم متبادل بين القوتين العظميين الامر الذي من شأنه احداث تعديل في ايديولوجية كل منهما. ولهذا ارى ان مقولاتي تساير هذا الاتجاه اذا لم تعد الحرب وسيلة للحسم، بل السلام: ومهمة السلام شاقة للغاية إذ نستلزم تغيير عادات ذهنية وسلوكية.

محمد الشرفي

حول الابداع المسرحي والهوية القومية

إن المسرح في اليمن موجود، ووجوده قديم، وبدأ تطوره الملموس في بداية القرن الحالي. قد تكون البدايات صغيرة، ومحدودة في المدارس، وبعض المناسبات كما قلت، وقد تكون البدايات تستعين ببعض القصص التاريخية، والحكايات الشعبية المصاغة في قوالب حوارية، يقوم باداتها اثنان أو اكثر، وقد يتولى الحكواتي قصد بعض السير او الحكايات الشعبية في مجالس السمر.

لكن المسرح بعد ذلك تطور على يد مجموعة من الكتاب اليمنيين شعرا ونثرا في شمال اليمن وجنوبه كما يؤكد ذلك واضع كتاب «سبعون عاما من رحلة المسرح اليمني» لا أذكر الان بدقة اسم الكاتب وهو للاستاذ سعيد عولقي.

ولقد استقى هؤلاء الكتاب مواضيع مسرحياتهم من التاريخ العربي والاسلامي كما فعل أبوهم المسرحي الاول الاستاذ المرحوم على أحمد بكثير وفعل الشاعر أحمد شوقي وتوفيق الحكيم، وعزيز اباظة وقبله محمود تيمور، ومحمد السعدي ثم من تلاهم.

أما بعد ثورة اليمن في 26 سبتمبر عام 62 وتفجر ثورة 14 أكتوبر في الشطر الجنوبي من الوطن عام 1964 فقد شهد المسرح في اليمن بشطريه تطورا ملحوظا من خلال اهتمام الادباء بالكتابة المسرحية، وتشجيع الكتاب المسرحيين من قبل الحكومات المتعاقبة ومؤسساتها الثقافية وتكون فرق مسرحية، وايجاد دور للمسرح.

ويبدو أن الانقطاع الثقافي، وصعوبة التواصل الادبي والفني بين الاقطار العربية قد ساهم في تجاهل المحاولات اليمنية في هذا المجال الادبي والفني الهام رغم أنه مسرح عربي في حركته، ولغته وتطوره، ومواضيعه الامر الذي جعل هذا الانقطاع يغيب عن اذهان وبالتالي كتابات بعض المهتمين لمسيرة المسرح العربي والراصدين لحركته، وتطوره، واسهامه في النضال الوطني والقومي التحريري والثوري.

إلا أن ذلك لا يعفينا من القول بأن هؤلاء البعض تجاهلوا عن عمد حركة المسرح في اليمن، وبخلوا ببذل بعض الجهد للبحث عن ذلك القطر اليمني، وما فيه من محاولات مسرحية ودراسة مستواها، صعودا أو هبوطا.

وقد تعمد البعض أن يعتقد بان المسرح لا يوجد الا في قطره، وأن الاخرين كل الاخرين بلا مسرح «اسمحوا لى أن اكون قاسيا» واذا اعترف هذا البعض بوجود مسرح ما في قطر عربي اخر فإنما هو من باب المجاملة ولئلا يقال أنه غير دقيق في رصده، وفاقد الموضوعية رغم أن ما يتحدث عنه محاولات لا تستحق الذكر «هكذا اتصور في هذه الكلمات المرتجلة».

إن اليمن بشطريها تحاول من خلال ادبائها من الكتاب المسرحيين أن تقول بصوت عال يوجد لدينا مسرح ولكن بتواضع جم وحي، ويهمنا أن يوليه الاخوة الدارسون العرب اهتمامهم، ويؤلمها تجاهلهم له لا جهودهم لها.

ونرى أن الاهتمام بالانتاج المسرحي في كل قطر عربي، ودراسته وتقييمه مهم لاثراء الحركة المسرحية العربية، والفكر العربي، فهنا وهنالك على امتداد الوطن العربي تجارب غنية، وثرية ورائدة كما هو الحال في المغرب العربي إلا أنها لا تصل الى المشرق العربي لا من خلال الكتاب والنص المسرحي، ولا من خلال الفرق المسرحية.

إن بحث ودراسة هذا الانفصال الثقافي، وندرة أو قلة التواصل الادبي والفني بين الاقطار العربية في هذا الملتقى الهام البادرة المهمة والرائدة لشيء مهم وضروري وملح.

ونحن نعرف سلفا أن أية مقترحات من أجل تحقيق تواصل دائم وقوي بين الابداع العربي والمبدعين العرب ستواجه صعوبات كثيرة، وعراقيل مختلفة مادية، ومعنوية جغرافية أو سياسية أو اجتماعية إلا اننا نؤمن بأن عمل شيء، أو تحقيق شيء في هذا المجال مهما قل فهو أفضل من لا شيء.

ونحن في اليمن بشطريه نحاول رغم الظروف الصعبة، وقلة المال، وقلة الاهتمام ـ نحاول أن نشترك في بعض مهرجانات المسرح العربي، واخر مشاركتين كانتا في مهرجان المسرح العربي في قرطاج بتونس نوفمبر عام87 ثم في مهرجان المسرح العربي الاول في بغداد هذا العام 88.

وكتب أساتذة يمنيون وعرب في جامعتي صنعاء وعدن عن حركة المسرح في اليمن لكن كتاباتهم لا تتعدى أو تتجاوز مدرجات، وصفوف الجامعة وكتب يمنيون عن حركة المسرح في اليمن في الصحف والمجلات اليمنية وهي أيضا لا تتجاوز او تتعدى ابواب مدنهم في النشر والانتشار.

ربما تكون المحنة عامة، ولكنها تتفاوت من قطر عربي لاخر، وربما يكون اليمن بشطريه أكثر معاناة لهذه المحنة الانقطاعية الانفصالية الثقافية سواء كانت محنة حضور في الملتقيات، والمهرجانات الادبية، والفنية، أوكانت تتمثل في محدودية وصول كتابه الادبي والفني أو مجلته، وصحيفته الادبية والفنية أو صوته الادبي والفني الى الاخرين اليكم أنتم ايها المجتمعون المبدعون في هذه القاعة وفي هذه المدينة أغادير الجميلة.

وربما يحس اليمن أن محنة المحن هو تقصير، وتجاهل الاخرين له، واعتباره ما زال

ذلك اليمن المجهول.

قد يقول بعضكم أو بعضهن أو بعضهم ان هذه المهمة هي مهمة اليمنيين وهي مسؤولية بالدرجة الاولى لتوصيل أدبهم، وفنهم وابداعهم بشكل عام الى الاخرين أجل إنها مهمتنا ومسؤوليتنا، ولكن أيضا مهمتكم ومسؤوليتكم إنه تعاون مشترك بين الجميع في هذا الوطن العربي بمشرقه ومغربه، وتختلف الامكانات والظروف، وقدرة الحركة من قطر الى قطر، ومن اديب الى اديب، ومن فنان الى فنان اخر.

وقد تحجم الجهات الرسمية عن الدعم والمساعدة لسبب أو لاخر لهذه الحركة الادبية والفنية أو تلك، وهذا الاديب أو ذلك، ولكنكم هنا كمبدعين يعانون مثلنا مثل اليمن والادباء اليمنيين تستطيعون أن تدرسوا وتبحثوا حالة هذا الانقطاع الثقافي والفكري حتى نخرج من هذا الملتقى بمقترحات عملية تساعد على الخروج من هذه الازمة المستحكمة الطويلة الامد ولتأكيد وتحقيق التواصل الادبي والفني بين الاقطار العربية مشرقها ومغربها وكسر حق هذا الجمود والركود في الثقافة العربية القومية، والخروج ولو بقليل من محنة هذا التفكك المشين، والانقطاع والتمزق وشيء مهما قل أفضل من لا شيء على أن مواصلة الجهد، والاستمرار في العمل قد يوصلنا مع المدى البعيد الى ما نطمح اليه كلنا، ونحلم به وشكرا.

د. علي المصراتي

استمعت من الصديق الدكتور الكاتب د. مصطفى القباج قارىء هذه الورقة قضايا الابداع المسرحي في الوطن العربي، واستمعت إلى هذه الظاهرة الطيبة الإدلاء بشهادات المجربين المناضلين عن طريق المسرح وهناك ملاحظات صغيرة بسيطة أود الإدلاء بها.

أولاً هناك شيئان في تاريخنا النضالي في الساحة العربية لم نهتم بهما الاهتمام اللائق. الجدير بالاهتمام. النضال الصحفي للشرفاء من الكتاب على مدى قرن من الزمن تاريخ المناضلين الصحفيين لم يكتب، الكتاب الوافي، وأيضاً المناضلون المبدعون في ساحة المسرح العربي في مدى الساحة الزمنية لم يكتب ولم يلتفت اليه لعل هذا الاهتمام بقضايا الابداع ومشاكل الإبداع في المسرح واللفتة البسيطة نحو هذا التاريخ المسرحي رغم ابتساره واحتضاره يعطينا مؤشراً على الاهتمام بهذين الجانبين التاريخ النضالي للصحافيين الشرفاء والكتاب الذين مهدوا للثورات في المنطقة العربية، وقضايا المسرح النضالي ولا زال المسرح نواة عظمى أنه غدا الآن رئة تكاد أن تكون معطلة من عقبات الأنظمة ومن عقبات القوانين الجائرة ومن عقبات المستوى التنظيمي من الثقافة الجماهيرية التي لم تعمق للمستمع وللقراء القضايا المعاصرة عن طريق هذه الرئة المعطلة باستثناء بعض من

الومضات التي لا تخلق لنا في الساحة العربية الوعي الثوري التقدمي المركز الهادف، باستثناء بعض الشرفاء المناضلين.

أولاً الملاحظة المتعلقة بتاريخ المسرح نضال لا شك في ذلك رغم انه فردي أو اجتهادي أو من ناحية النص. ذاته أو تقليد إلى غير ذلك من المعروف في تاريخ المسرح العربي.

ذكر الأستاذ صاحب هذه الورقة جولات جورج أبيض ويوسف وهبي، ونسي أيضاً سلامة حجازي الذي أتى بفرقته المسرحية إلى شمال افريقيا التي كانت تحت ضغط السلطة الفرنسية وزار تونس وطرابلس الغرب آنذاك ـ ليبيا زارها وكانت زيارته في العشرينات كفرقة جورج أبيض وكما كان لها التأثير في تونس والجزائر ورغم انها مسرحيات مترجمة مختلفة وشأن الإبداع في مرحلته الأولى لا بد أن يكون اقتباساً وتقليداً ومحاكياً الخ.. رغم ذلك انها مسرحيات مترجمة، كان المتفرج كما حكى لنا المعاصرون آنذاك ـ كان المتفرج الجزائري يرى فيها خيطاً ونبضاً عربياً وأيضاً، المتفرج في طرابلس في ليبيا كان يرى في مسرحيات جورج أبيض ويوسف وهبي ربطاً لقضية الانسان، وكان يصفق ويتلهف على تلك خمس مسرحيات التي كان لها تأثير فيما بعد لمناضل مغمور وما أكثر المغامير في نضال الأمة العربية وما أكثر المجهولين لقضاياهم العربية الذي لم يسلط عليه الضوء مثلاً جمال الدين ميلادي الذي أخذ من تأثير جورج أبيض ومن سلامة حجازي وغيرهم نافذة بسيطة لتعميق الحس العربي النضالي ضد الاستعمار الإيطالي آنذاك، وعمل لا مسرحيات عمل ما أستطيع أن أطلق عليه الحوار المسرحي، أي في المدرسة.

ومن هنا نجد قضية أخرى العناية بالمسرح المدرسي لنخلق الجو الفني، لنخلق التذوق الفني، نحن نفقد في مجتمعنا العربي التذوق الفني موسيقياً ومسرحياً، ونفقد المواصلة في بعض بلداننا العربية أو أكثرها المسرحيات هواة تتقنع بهم المواعظ ولا يواصلون فيجب علينا أن ندرس قضية المواصلة لنخلق مجتمعاً يسعى إلى المسرح وتتحرك هذه الرئة المعطلة بضيق الأفق أيضاً السلطة بأنواعها المتعددة مدنية أو عسكرية أو تقليدية أو تقدمية هذه الأنظمة في الساحة العربية يبدو أن بينها وبين المسرح عدم السلطات الا اذا كان المسرح تهريجاً أو لا يتناول قضية من القضايا.

إذن قضية السلطة والمسرح، السلطة والكلمة، السلطة والفنان السلطة والإبداع، هي التي تريد مواصلة تريد صداما، لأن الإبداع صدام، والابداع تحدي، لأنه يحمل قضية ويحمل مضموناً.

لا أريد أن أطيل، وردت عبارة عند الأخ القباج المهندس أي الممثل مهندس ومدبولي وامام ثم قال أما الأصوات الأصيلة فآثرت أما الصمت أو الهجرة.

فالمقارنة كناقد أدبي ومسرحي وأستاذ له وزنه وقيمته الموازنة بين إمام وبين مدبولي

والمهندس موازنة غير منطقية لأنه لا يليق أن تكون هناك مقارنة بين عادل امام وبين مدبولي والمهندس ولا يليق ان تكون كلما تنافى النقد العلمي الابداعي بين هذه الأدمغة المجربة أن تكون سريعة أو عفوية.

الورقة التي قدمت يجب أن تقدم فيها تصورات عن مستقبلية المسرح لا أن تكون مجرد خواطر عن تاريخ المسرح لان، كتاب عن تاريخ المسرح يمكن أن تأتي بهذه الومضة ما هي مستقبلية المسرح إزاء المسرح التجاري؟ ما هي مستقبلية المسرح للمبدع المتفنن؟ خواطر كثيرة لا يسمح الوقت لإلقائها.

وشكراً.

متدخل

أريد أن أركز على جانبين في حديثي هذا تدخلي سيكون قصيرا، وسأحاول ان افكك من جهتها الورقة التي استخدمتها ورقة العمل المقدمة في البداية. ومن جهة اخرى محاولة وضع خانات للخطاب المسرحي الذي راج بيننا اليوم في هذه القاعة.

سنرى أن ورقة العمل استخدمت من منطقين اثنين في تاريخ المسرح العربي.

المنطق الاول هو منطق العرض المسرحي.

والمنطق الثاني هو منطق النص الادبي.

ولا أدري كيف تم الانتقال من المنطق الاول الى المنطق الثاني ليست لدي ورقة العمل مطبوعة لاشير الى الصفحة التي تؤكد صراحة ان ما نوده وما نبغيه او ما نؤرخ له هو مسرح أدب، هذا الاختلاف في المنطق يجعلنا نثير مسألة العرض المسرحي باعتبارها مسألة كانت في التاريخ وليست مسألة جاءت من المطلق. مسألة من التاريخ بمعنى فيما مضى كان الخطاب المسرحي عند الاوربيين يركز على الكلاسيكية الجديدة، يركز على الطبيعة الادبية للمسرح في القرن الثامن عشر. وفي القرن التاسع عشر ظهرت التيارات والاتجاه للتجريبية التي تؤكد على العرض المسرحي كأولية مركزية.

وفي 1930 ـ 1931 سوف يظهر التيار النقدي المواكب لهذا التطور في العرض المسرحي. والذي هو سيبدأ مع اللسانية. من جهة اخرى الخطاب الذي دار بيننا الان هو خطاب بين أناس ينتزعون حق الحديث عن المسرح، من موقع التجربة والممارسة المسرحية المباشرة على الخشبة، العرض المسرحي، واناس يحاولون ان يثبتوا بقية حقهم في الحديث عن المسرح من موقع الادب ولا يستثنى أصدقاءنا الادباء ان يتحدثوا عن المسرح من موقع الادب فذلك امر لا يمكن ان ننكره على كبار الادباء.

أريد ان أربط هذه الكلمات بمسألة الهوية والابداع، اظن انه بدأت تتكون لدي قناعة من خلال تتبع بسيط وقصير لكثير من النكسات ومنها نكسة الخطاب المسرحي، النكسات المادية ثم النكسات الفكرية تتكون لدي قناعة تفيد أن الحديث عن الهوية

من ناحية فلسفية هو حديث عن التطابق في مقابل الاختلال، من جهة اخرى الحديث عن الهوية هو الحديث عن التصور، عن التاريخ.

في ما مضى وحتى في أواخر السبعينات كان الحديث يدور بين المسرحيين من أجل تجاوز الخطة الحديثة، من أجل تجاوز أزمة المسرح العربي القائمة (مسألة الازمة) ينبغي ان نبحث عن نظرية للمبحث العربي الان اصبح بإمكاننا ان نقول من أجل تجاوز خطاب الازمة ينبغي الدخول في الخطاب التاريخي بمعنى تصور الازمة كفعل، كحدث تاريخي كتركيب تاريخي إذا شئنا ان نقول. كظاهرة تاريخية، وبالتالي، فاذا أردنا ان نتحدث عن الهوية لا بد أن نتحدث أيضا عن نظرية لتاريخ المسرح العربي.

بعبارة اخرى لا بد أن نتحدث عن ما يجعل منا مسرحيين وعن ما يجعل من ممارستنا المسرحية ممارسة متجذرة فينا لا عبر الخطاب، ولكن عبر صياغة تصور نظري واضح عن تاريخ المسرح العربي، أي تصور نملكه عن تاريخ المسرح العربي؟ لا نملك حتى الان تصورات.

في الثلاثينات كنا نتحدث عن المسرح العربي كأدب من بعد سنة 1967 لنتحدث عن المسرح العربي من التجارب الحكواتي... الخ؛ لكن هل لدينا منظومة نسق متكامل لنظرية تاريخ المسرح العربي، اظن ان المدخل الاساسي لتجاوز خطاب الازمة هو الدخول في خطاب التاريخ. نحن لسنا في حاجة الان الى نظرية لتاريخ المسرح والممارسة المسرحية بالدرجة الاولى نحن بحاجة قبل كل شيء لنظرية عن تاريخ المسرح وشكرا.

د. محمد زنيبر

يظهر لي من هذه الجلسة وما راج فيها من كلام إلى الآن ان هناك موضوعا رئيسا هو الذي ينبغي ان يستقطب اهتمامنا هل المسرح العربي بخير؟

هنالك على ما رجعت تناقض واضح بين ما ورد في ورقة العمل التي تقرر بان هنالك ازمة حقيقية هنالك تدهور، ومعزز بالشهادات التي قدمت لنا، والتي تحاول اما ان تغطي على السلبيات واما ان تبرر بعض الاوضاع القائمة الان في المسرح العربي.

وأعتقد ان النقطة الاساسية الحيوية هي انه اذا اردنا ان نخرج بالمسرح العربي الى أفق الابداع الحقيقي والنمو والتطور الكبير هو أن نطرح على انفسنا سؤالا بكل صراحة، وان نجيب عنه بكل صراحة وبكل صدق، والا نحاول التمويه على انفسنا ونغطي الحقائق ببعض التمريرات العابرة.

حقيقة اننا في تجربتنا المسرحية وأتكلم هنا عن تجربة المغرب التي عايشتها اكثر من غيرها، يجب ان نميز بين النهضة المسرحية أو بين الازدهار المسرحي الفردي، وبين الحياة المسرحية وبين العمل المسرحي كعمل قائم ومستمر، فمثلا في المغرب غداة الاستقلال

وقبل الاستقلال أيضا كانت هناك أكثر من مئة فرقة مسرحية تعمل في طول البلاد وعرضها لماذا؟ لانه كان هناك نضال سياسي من أجل تحرير البلاد ومن اجل الاستقلال وهذه الفرق كانت مدفوعة بالعامل الفردي عامل الكفاح الذي كان في ذلك الوقت.

فمن هنا انتهت فترة الكفاح، وانتهت العوامل المشجعة، رأينا هذه الحركة تتضاءل شيئا فشيئا، ورأينا الفرق يقل عملها ورأينا المسرح يعرف نوعا من الفتور والركود.

هذه التجربة يمكن أن نعممها على عدد من الاقطار العربية ولكن المسرح الذي نبحث عنه الآن، ليس هو المسرح الظرفي الذي يلمع ثم يخبو لاسباب عابرة، بل المسرح كبنية قائمة في مجتمع منظور وكبنية فنية لها وجودها الواقعي والمستمر في المجتمع.

فلماذا لا يوجد هذا المسرح؟ وعلى ما ورد في ورقة العمل اعتبر ان المسرح العربي برغم عدد من المبادرات وبرغم عدد من الانتاجات فهو أزمة وهذه الازمة لها اسبابها.

وسأختصر لان الوقت لا يسمح في التطويل بهذا الموضوع هو أن السبب الاول في مجتمعنا العربي هو غياب حياة مسرحية. فالذين عاشوا في بلاد فيها مسرح مزدهر في أوربا أو في امريكا وغيرها، يعرفون ماذا اقصد، الحياة المسرحية، هي وجود عالم من الناس الذين يهتمون بالمسرح اما كممثلين، اما كمؤلفين، اما كرجال يسعون في تشجيع المسرح ماديا ومعنويا، هناك عالم يعيشه المسرح وكصحافة ايضا وكوسائل اعلام كل هذا في البلاد المتقدمة موجود، أما نحن هل لدينا هذه الحياة المسرحية التي تقضي في نفس الوقت وجود نسبة من الحرية، لان المسرح هو مدرسة للحرية ايضا، مدرسة تعلم الناس الحرية، مثال الرواية التي وضعت قبل الثورة الفرنسية يعطينا مثال صغير عن ان المسرح يزدهر وتكون له رسالة قوية في قضية الحرية.

اذن هناك غياب الحياة المسرحية بكل معنى الكلمة في مجتمعنا العربي اي ليس هناك حياة مسرحية.

ثم هنالك الجمهور، الجمهور لا يمكن ان يكون حكما على المسرح، كيف ما كان هذا الجمهور، هنالك الجمهور الذي تكون ليتقدم المسرح وهنالك الجمهور الذي لم يتكون فلا ينبغي ان نتخذ من رد فعل الجمهور معيارا ضروريا، اللهم الا اذا كان هذا الجمهور قد كون تكوينا فعليا ليستقبل المسرح وتكوين الجمهور له شروطه وله وسائله ولا يمكن ان نأخذ رأي الجمهور ونقدم له مسرحية يعجب بها اللهم اذا كان لديه هذا التكوين هذا التكوين يأتي في طبيعة الحال بمحاولة تقديم التراث المسرحي العالمي في كل البلاد العربية، ونلاحظ هنا مع الاسف، أننا على كل حال فيما يخص المغرب، هذا التراث المسرحي يقدم بتسمية متقطعة، في حين أن تكوين الجمهور عن طريق تقديم التراث المسرحي العالمي سيكون له فائدته...

عبد الحميد الصادق المحراب

المسرح والخيالة في الوطن العربي

منذ قرن مضى من الزمان انطلقت الظاهرة السينمائية في العالم، بمحاولة تلو الاخرى لخلق تقنية هدفها تطوير هذه الصور المتحركة لتدخل الى ميدان العمل الثقافي وتسهم في مسيرة الحضارة الانسانية نحو الارتقاء والتجديد. ولسنا هنا بصدد تاريخ وتفاصيل تلك البداية غير أنني أود ربطها بظاهرة أخرى، وهي جوهر بحثنا هذا، ألا وهي المسرح.

و إذا ما علمنا بأن مسيرة المسرح ونضاله في الوطن العربي بصورة عامة، قد انطلقا منذ قرن مضى من الزمان فان ذلك سيضع أمامنا الاحساس بالتزامن بين تاريخ السينما العالمية وتاريخ المسرح العربي.

ونخلص من ذلك الى الحقيقة التالية وهي:

ـ أن وجدان المواطن والفنان العربي الذي هو صانع المسرح والسينما قد امتزجت لديه من خلال البحث وتكوين الملكة الثقافية والابداع الفني، سمة الشمول والتاريخ العريق الذي يمتد آلاف السنين في المجال المسرحي.

ـ وهو في رحلة البحث هذه تزامن مع ظهور فن الخيالة الذي بدأ يأخذ جل اهتمام رجال المسرح في العالم و يربط تجاربهم بذلك المولود ـ الجديد ـ ألا وهو السينما، وفي سياق هذه المعطيات الثقافية الحضارية، يتسرب رواد المسرح العربي من كتاب ومخرجين وتقنيين الى الحركة الاولى في ميدان السينما غير أن قضيتهم الاولى لم تكن السينما بقدر ما كانت استحداث فن له جذوره الضاربة في تاريخ الثقافة والحضارة الانسانية. وذلك الخضم والبحر الزاخر بالدور المسرحية. وأيضا ذلك الانبهار بعالم المسرح جعل جل الاهتمام منصبا على المسرح. دون أن تحوز تلك التجارب السينمائية الاولى فسحة من الوقت والانتباه. ومرد ذلك يرجع الى خلو الثقافة العربية من المسرح وهي التي زخرت بالشعر والمقامة والحكاية وخيال الظل وهي فنون قريبة من الدراما المسرحية بأنماطها الغنائية والشعرية. لتصب فيها تجاربها الجديدة.

وغني عن البيان أن المسرح العربي منذ بدايته الاولى في سنة 1848 والتي انطلقت من تلك المسرحية الفرنسية (البخيل لموليير) والتي عربها وأخرجها للمسرح رائده الاول الفنان مارون النقاش وأعد لها مسرحا خاصا في بيته.

كانت تلك المحاولة ـ نقطة الانطلاق شق المسرح العربي بعدها طريقه عبر الكثير من التجارب. منها الاقتباس المباشر والترجمة المباشرة ومنها الاعداد والتعريب الذي يقصد به اختيار المضمون والقضية المماثلة والباس النص المسرحي المترجم عليها. ونجح المسرح العربي في أن يصل الى الطرح الذي مكنه من استيعاب التراث واحلال الشكل الملائم له في الوجدان العربي.

لكل ذلك نقول بأن المرحلة في بداية السينما العالمية لم تكن محط اهتمام رجالات المسرح العربي والكتاب العرب حيث انشغل الجميع في اثراء التجارب المسرحية واستلهام ذلك التاريخ الانساني الثقافي الواسع في مجال المسرح. وغابت السينما الى أن شد المسرح عوده واستطاع أن يقف على قدميه، وبعد أن واكب أغلب التجارب الكلاسيكية والحديثة وقدم العديد من المسرحيات العالمية في قالب متكامل من حيث المحتوى والشكل ونذكر هنا على سبيل المثال. المسرح اليوناني القديم ـ اسخليوس وسوفوكليس ويوربيدس ـ والمسرح العالمي، قديمه وحديثه ـ مثل راسين وكورني ـ وموليير وشكسبير ـ وجوته وجوركي وغيرهم حيث أننا لسنا بصدد التحديد في هذا المجال.

السينما في الوطن العربي

وبتقدم الفن السينمائي العالمي بدأت بعض المحاولات السينمائية تظهر في الوطن العربي، وبالتحديد في مصر حيث عرض في الاسكندرية عام 1896 الشريط السينمائي الاول (شريط مضيء) في احدى الصالات الداخلية في المقهى المسمى (زافاني) وبسبب نجاح هذا العرض الاول استورد بعض الممولين والتجار الاجانب أشرطة أخرى وأنشأوا صالات سينمائية. وفي عام 1908 كانت القاهرة تعد خمس صالات والاسكندرية ثلاث وبورسعيد والمنصورة واحدة لكل منها كما يقول الاستاذ جلال الشرقاوي في البحث الذي قدمه في معهد الدراسات العليا السينمائية تحت عنوان (تاريخ السينما في الجمهورية العربية المتحدة).

وبعد ذلك فكر الاجانب في الاسكندرية في انتاج أفلام دراماتيكية يقينا منهم بأنها ستدر عليهم أرباحا طائلة. ومن بين أصحاب هذه الفكرة البير تودروس وهو مصور في الاسكندرية وقد أسس عام 1917 مع بعض الرعايا الايطاليين الشركة السينمائية الايطالية المصرية ـ التي مولها (بانكو دي روما) وقد شيدت هذه الشركة بعض المباني جعلت سقفها من الزجاج لتسليط النور اللازم لالتقاط المشاهد ثم استعانت بالايطالي (اوساتوا) لتحقيق انتاجها الاول وهو الاشرطة التالية:

1 ـ شرف البدوي
2 ـ الزهور القاتلة
3 ـ نحو الهاوية

وفي خلال عام 1918 عرضت هذه الافلام التي تتراوح مدتها بين 30 و 40 دقيقة على شاشة سينما (سانت كلير) في الاسكندرية ولكن بدون أي نجاح اذا ان مواضيعها غير متناسقة ومشاهدها المعدومة الصلة وعناوينها باللغة الفرنسية وممثليها غير المصريين. كانت من العوامل التي أدت الى اخفاقها.

والمهم هنا هو أن البداية لم تكن عربية في المحتوى والشكل التقني والفني ولكن سجل تاريخ هذا الفن الوليد الصور المتحركة في الوطن العربي بهذه المحاولة. وقد ورد في نفس المصدر أن شريط (الزهور القاتلة) قد تضمن بعض الآيات القرآنية التي ظهرت مشوهة مما جلب على هذه البداية سخط السلطات المصرية، وبدون شك وقوف رجال الدين في وجه تكرار تلك التجارب وأيضا سبب هذا الموقف سخط عامة الناس على هذا الفن الوليد مما جعل (بنكو دي روما) ينسحب من تمويل الشركة التي حلت بعد ذلك. وأثرت هذه الانتكاسة بدون شك في استمرار تلك التجارب الاجنبية الصنع والتمويل والتي تجاهلت البنية الاساسية للوجدان العربي والثقافة الاسلامية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالقرآن الكريم شريعة المجتمع العربي. هذه الصدمة الاولى ان جاز التعبير واجهت البداية التي لم تكن بالمفهوم الشامل عربية المحتوى والشكل بقدر ما كانت تحالفا تجاريا غربيا، القصد منه الربح المادي من هذا الفن الوليد.

غير أننا نورد هنا للتدليل على امكانية الثقافة والفكر العربي على استيعاب الجديد من الاشكال الثقافية المتطورة والمواكبة لروح التطور الانساني والحضاري ما قاله البرفسور انريكو فولكينوني ممثل مدير عام منظمة اليونيسكو ـ في افتتاح مؤتمر المنضدة المستديرة الذي نظمه مركز التنسيق العربي للسينما ـ بيروت ـ سنة 1963 حيث يقول (وبينما تفصل الآلة في بلدان أكثر تقدما وتطورا الانسان عن الطبيعة وتسجنه وراء غياهب الخيال المصطنع نجد أن الثقافة العربية الجديدة تستطيع عن طريق الآلة والاذاعة المرئية والسينما ـ أن تبعث الصلات الانسانية وتعيد لها طبيعتها وبساطتها. وفي هذا العالم الحديث المنقسم على ذاته المنهوك القوى الذي استفاد من التحليل ووقع فريسة في آن واحد ـ تستطيع الثقافة العربية أن تحمل من خلاله سلوكها رسالة حيوية وانسانية جديدة).

وقد تعددت المحاولات التي بدأت بها السينما في مصر من خلال تلك العروض للاشرطة ذات المواضيع المركبة والغريبة عن واقع الجماهير العربية وهي تعاني عدم القبول وأحيانا الرفض الكامل للتشويه التي قدمته تلك الاشرطة الصامتة والناطقة على السواء دون دراسة للواقع العربي ومحاولة خلق سينما يجد فيها المواطن نفسه كما عبر عنه الاستاذ / ماريور سبول في بحثه بعنوان: (**من أجل سينما جديدة في البلدان النامية**) والذي قدمه ضمن مؤتمر المنضدة المستديرة والذي انعقد في بيروت سنة 1963م (كان اهتمام كبار رواد السينما لفترة ما بعد الحرب 1914 ـ 1918 ينصب بالدرجة الاولى على تصوير حياة الناس اليومية داخل اطارها الحقيقي بعيدا عن قاعات التصوير، وكان الروسي (دزيغا فيرتوف) يعتبر السينما بمثابة سلاح ثوري له دوره الفعال في الميدان الاجتماعي، وكان ينزل بالكاميرا الى الشارع (الرجل ذو الكاميرا 1929) ومع عام 1922 بدأ انتاج جريدة مصورة مشهورة (كينوبرافدا) ظهر منها 12 عددا والترجمة الادبية لكلمة

كينوبرافدا ـ هي السينما الحقيقية، وقد شاع استخدام هذه العبارة ـ للتدليل على مختلف الميول لدى بعض السينمائيين الذين يعتبرون السينما وسيلة للاكتشافات الاجتماعية).

وفي سوريا كذلك بدأ نشاط السينما في سنة 1912 كما يوضحه الاستاذ: صلاح دهني في بحثه بعنوان تاريخ السينما السورية 1918م ـ 1962 والذي نشر ضمن الدراسات ـ التي وردت في كتاب الاستاذ جورج سادول (السينما في البلدان العربية) حيث يقول: في عام 1912 تولى صاحب مقهى دمشقي تقديم حفلات نظامية سينمائية في مقهاه وجنى من وراء ذلك أرباحا طائلة وبدأت منذ تلك الفترة المبكرة سيطرة الرأسمال الوطني على الاستثمار السينمائي هذه الميزة التي افتقدها العديد من البلدان العربية الاخرى.

وهنا تجدر الملاحظة بأن الربح والسيطرة والاحتكار تزامن مع نشوء تلك البدايات السينمائية في الوطن العربي سواء أكان من يقوم بهذا العمل أجنبي الجنسية أو عربي، وأعتقد أننا لسنا بحاجة للتدليل.

ان بداية السينما كانت لا تمت الى الارض العربية بصلة من حيث الشكل والمحتوى وأن الدافع الاساسي وراء جلبها الى المنطقة في ذلك الوقت المبكر لا يزيد عن مطلب الربح وارضاء تلك الجاليات الاجنبية التي توافدت على كافة الاقطار العربية مع جحافل الغزاة والمستعمرين، وان كانت هناك حسنة نسجلها لمن أقدموا على ادخال آلات العرض السينمائي وأسسوا صالات العرض هي بدون شك إثارة مشاعر المنافسة لدى رجال الفن المسرحي من كتاب ومخرجين الى الانتباه نحو أهمية الفن السينمائي الوليد كوسيلة مهمة من وسائل الاتصال الجماهيري. ويمكن لهم من خلالها الانتشار على أوسع نطاق وتقديم أفكارهم ومعالجاتهم للواقع المعيش واطار جديد تساهم فيه فرص التقنية الجديدة، وتمنحهم حرية أكثر من المسرح الذي يقيد ابداعاتهم نحو الكلمة والشعر ووحدة الزمان والمكان.

وعلى كل حال فاننا سنتعرض ضمن هذا البحث لاهم التطورات التي جعلت بداية الفن السينمائي العربي تخرج من وسط المسرح ومن خلال عناصره الاساسية كتابة وتمثيلا واخراجا وتقنية.

وفي العراق كذلك كانت بداية النشاط السينمائي مقصورة على افتتاح صالات في المدن العراقية كان الدور المهم لها هو عرض الافلام الصامتة والناطقة المتاحة في ذلك الوقت، والغرض الاساسي هو تحقيق الربح من وراء هذا الفن الوليد والغريب على الذهنية العربية. كذلك أثارت تلك الصور المتحركة بمواضيعها المرحة والاجتماعية اقبال طبقة المثقفين الذين احتكوا بالغرب وارتبطوا بمشاهدة بدايات هذا الفن الوليد في بريطانيا وفرنسا وغيرها من الدول الاوربية ـ وفي هذا الصدد يقول الاستاذ / حتي شبلي ـ في بحث قدمه بعنوان (تاريخ السينما العراقية): (وقبل الحرب العالمية الاولى لم يكن

للمسرح والسينما وجود في العراق فيما عدا بعض الفرق التمثيلية الصغيرة التي كانت تزور بغداد بين الحين وآخر. وبعد ذلك ظهرت الافلام السينمائية الصامتة فقام بعض الافراد بتشييد دور السينما في بغداد وفي بعض المدن العراقية الاخرى).

ويقول شبلي عن بداية الانتاج السينمائي في العراق في موضوع آخر من نفس البحث: (في سنة 1945 ـ 1946 بدأ أول انتاج سينمائي في العراق عندما قامت شركة عراقية مصرية بانتاج فلم (القاهرة ـ بغداد) في استوديو مصر ثم قامت شركة أخرى بانتاج فلم مشترك هو (ابن الشرق) في استوديو الاهرام واشترك في الفيلمين المذكورين ممثلات وممثلين عراقيين ومصريين مشهورين، وبعد هذه الخطوة أسس استوديو صغير في بغداد وأخرج على التوالي فيلمين عراقيين بعنوان: 1 ـ ليلى في العراق 2 ـ عليا وعصام وأعقب ذلك انتاج بضعة أفلام عراقية محلية وريفية).

ومن خلال ما سبق نخلص الى القول أن تلك المحاولات المتكررة والمتلاحقة في الوطن العربي كانت كلها تمر في خط واحد غايته الاولى والاخيرة الكسب المادي. وفي سبيل ذلك أيضا بدأت محاولات الانتاج أجنبية المحتوى والشكل وفي أغلب الاحيان سببت العديد من ردود الفعل التي جعلت الرغبة في اقتحام هذا الميدان السينمائي الوليد يشوبها الخوف والتردد لدى كتاب وفناني المسرح، وهم المعنيون بالدرجة الاولى والمؤهلون فنيا لاثراء تلك التجارب والمحاولات السينمائية.

وكما هو الحال في المشرق العربي ومصر بدأت السينما في المغرب العربي وبالتحديد في الاقطار العربية بالشمال الافريقي ـ المغرب ـ الجزائر ـ تونس ـ ليبيا. على نفس المنوال تم افتتاح صالات للعرض بهدف تجاري محض ومن طرف الاجانب الفرنسيين والايطاليين، وبدأ استثمار تلك الصالات وتشغيلها بعرض الاشرطة الصامتة والناطقة. واستخدام جغرافية المنطقة المشهورة بتوفير الطبيعة المتباينة بين المروج الخضراء والجبال، والصحراء والحضارة الاسلامية والاندلسية العريقة والمتمثلة في المعمار وأساليب الحياة والعادات والتقاليد والتنوع في الفنون الموسيقية. لكل ما سبق ذكره كان موضع استفادة واستغلال من طرف العديد من منتجي ومخرجي الاشرطة الفرنسيين والايطاليين. وفي هذا الصدد يقول الاستاذ / الطاهر قيقة في بحث قدمه بعنوان ـ تاريخ السينما في شمال أفريقيا 1919 ـ 1962 ـ ونشر ضمن كتاب السينما في البلدان العربية، للاستاذ جورج سادول: يوجد نوعان من السينما في المغرب يختلفان أشد الاختلاف كل منهما عن الاخر ولا يربطها سوى المناظر الخارجية وشمس شمال افريقيا ـ الاولى ـ غير منقطعة ومزدهرة نوعا ما وهي السينما الاجنبية في المغرب وأول شريط أنتجته هذه السينما هو (السادة الخمسة الملعونون) وقد صوره عام 1919 في تونس (اوتيزي موراة) بالتعاون مع (بيير رينيه) وأندريه لوجي ـ وايفون دوفين).

ويقول الاستاذ الشريعة في موضع آخر معلقا على تلك المرحلة (هذه السينما الاجنبية

التي جاءت الى المغرب بشكل مؤسسة مؤقتة اهتمت بالدرجة الاولى بتوفير الاطار الغريب للجمهور الاوربي لتلبية حاجته وارضاء ذوقه).

وان كانت لنا ملاحظة حول البداية للخيالة في المغرب فهي تلك المحاولة التي جاءت في شكل انشاء المراكز السينمائية والاقسام في منطقة شمال افريقيا وكانت على التوالي: في كل من المغرب في سنة 1944 وتونس سنة 1946 والجزائر سنة 1947 وفي ليبيا قسم السينما سنة 1957 ـ أما فيما يخص الانتاج فكانت هناك محاولات عاجزة ان جاز التعبير شكلا ومحتوى وان تفاوتت بين قطر وآخر والسمة المشتركة لها هي مجاولات فردية أقدم عليها بعض المولعين بهذا الفن السينمائي الوافد من الغرب حيث تلقوا تعليمهم وشاهدوا وتأثروا بتلك الحركة السينمائية الغربية والتي أصبحت بعد الحرب العالمية الثانية تأخذ مكان الصدارة بين كافة أشكال الفنون الاخرى، كما أننا لا نغفل أن هناك محاولات أيضا لبداية السينما العربية برزت في مصر ولبنان والمشرق العربي كان أهمها انغماس كبار الفنانين المسرحيين في مصر بصورة خاصة وتحوير واعداد الكثير من المسرحيات وتقديمها في أشرطة سينمائية. ونذكر هنا بعضها ونخص في هذا المجال الفنان الكبير عميد المسرح العربي يوسف وهبي والذي يعد من أبرز الفنانين المسرحيين الذين أسهموا بشكل واضح ومكثف في انتاج الاشرطة السينمائية. حيث يبرز من خلاله الدور المهم الذي لعبه المسرح في قيام النشاط السينمائي العربي وتبعه الكثير من الفنانين المسرحيين والمطربين الاوائل حيث ظهرت العديد من الاشرطة الروائية الاستعراضية التي جمعت بين الرقص والغناء منهم الفنان نجيب الريحاني والفنان علي الكسار وغيرهم.

في السنوات التالية تحولت مسرحيات يوسف وهبي الى أشرطة سينمائية (1) سنة 1931 شريط أولاد الذوات. قصة يوسف وهبي تمثيل الفنانين المسرحيين ـ دولت أبيض ـ حسن البارودي ـ سراج منير ـ واخراج محمد كريم. وهو أول شريط سينمائي مصري ناطق صور باستوديو ومسيس واستكمل في فرنسا سنة 1941 ـ (2) عاصفة على الريف ـ قصة يوسف وهبي تمثيل يوسف وهبي ـ أمينة رزق ـ عبد العزيز أحمد ـ محمود المليجي ـ اخراج أحمد بدرخان قدمت قصة هذا الفيلم في شكل مسرحي بفرقة رمسيس عام 1940 بعنوان **هكذا الدنيا**.

كذلك قام الفنان المسرحي الكوميدي نجيب الريحاني بتحوير مسرحياته الى أشرطة سينمائية لاقت النجاح ويقول الاستاذ / جلال الشرقاوي في بحث بعنوان تاريخ السينما في مصر عن تلك المحاولات الاولى التي قام بها عميد المسرح العربي الفنان يوسف وهبي وشريط أولاد الذوات: أما المخرج محمد كريم فقد أعجب بالفيلم الناطق اذ قرر مع صديقه يوسف وهبي انتاج أولاد الذوات وهي قطعة مسرحية قام بتمثيلها يوسف وهبي نفسه وأحدثت صدى كبيرا ولانتاج هذا الفلم كان أول ما يجب عمله تحسين الاستديو المؤقت الذي أسسه يوسف وهبي على عجل لاخذ مشاهد فلم زينب ووضعه بعد ذلك

تحت تصرف الفيلم الجديد بعد استكمال تجهيزه بالآلات والمعدات اللازمة. وفي هذا الاستوديو أخذت مشاهد القسم الصامت من الفيلم استخدام الديكور الذي وضعه محمد كريم نفسه بينما أخذت مشاهد القسم الناطق (10) في باريس ثم عرض الفيلم (اولاد الذوات) في صالة سينما رويال بتاريخ 14 آذار / مارس 1932 وأحرز نجاحا عظيما).

وقد أدرجت هذه المقتطفات من بحث الاستاذ جلال الشرقاوي للتدليل على الجهد والحماس والانفاق الذي قدمه الاستاذ / يوسف وهبي الفنان المسرحي العربي الاول في بعث السينما العربية النابعة في المحتوى والشكل من الجهود والطاقات الفنية الوافدة من المسرح والتي تتمثل أولا في المواضيع التي تناولتها تلك الاشرطة حيث عبرت بصدق عن واقع الانسان المصري ومجتمعه بصورة خاصة والمجتمع العربي بصورة عامة من حيث المضمون وساهمت الطاقات الفنية المبدعة في مجال المسرح من حيث التمثيل والاخراج والصوت والمناظر والمكملات الاخرى بحيث تكاملت الصناعة السينمائية المبتدئة في المحاولة تلو الاخرى. وأصبحت تأخذ طريقها نحو مجاراة ما يستجد لدى الدول الاوربية المتقدمة في التقنية من حيث التصوير وكذلك معامل التحميض والطبع. ومع منتصف القرن العشرين 1950 أصبحت صناعة السينما تتأصل كظاهرة ثقافية فرضت نفسها وانتشرت في الوطن العربي وتألقت بشكل سريع متطور حتى أصبحت بدون منازع الفن الذي تقبل عليه الجماهير لما فيه من تثقيف ومتعة. واجتذبت السينما خيرة كتاب القصة واستقطبت تقنيتها الجديدة العديد أيضا من القدرات العربية التي درست وتخصصت في أشهر الكليات ومعاهد العالمية المتخصصة.

دكتور: نبيل حجازي

مدخل لدراسة المسرح العربي

تمهيد ضروري:

ان التعرض لدراسة نشأة وتطور المسرح العربي لم تزل حتى يومنا طريقا شاقا وشائكا. فالعروض التمثيلية بحكم كونها فنا يتشكل في المكان والزمان، لا يتبقى منها أدنى اثر مسجل بعد تمام العرض عدا مشاعر وأفكار الناس التي لم يهتم غالبا بتسجيلها وتدوينها حتى نهاية القرن الثامن عشر. وتسبب ذلك في عدم توفر المادة العلمية التي تعين من يتعرض لدراسة المسرح العربي وهو الامر الذي منع قاموس اكسفورد للمسرح في

طبعته الاولى عام 1951 عن التعرض لمادة «المسرح العربي»[1].

الا أن المعرفة بشكل المسرح الغربي وهبت بعض الدارسين الشجاعة لاقامة أحكام قياسية قاطعة تغاضت عن دور التراث الحضاري والثقافي في تكوين وتشكيل ظهور الشكل المسرحي لمنطقة الشرق الاوسط عامة وللعرب خاصة.

لقد جاء في الدراسة الرائدة التي قدمها الدكتور محمد يوسف نجم عام 1956 عن المسرحية العربية في الادب العربي الحديث أن المسرح «فن جديد، ولج باب حضارتنا في النهضة الحديثة التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر»[2] كما قدم البروفيسور يعقوب لنداو عام 1958 حكما قاطعا في دراسته عن المسرح والسينما عند العرب حيث يقول «ان المسرح العربي لم يكن له وجود حتى القرن التاسع عشر»[3].

وبذلك أصبح البحثان السابقان من المصادر والمراجع الرئيسية المعتمدة عند التعرض لموضوع المسرح العربي سواء في «دائرة المعارف المسرحية» الصادرة بموسكو عام 61 ـ 1967[4] أو في قاموس المسرح الصادر ببرلين عام 1977[5]. وللعديد من الابحاث والدراسات التي نرى الاستغناء عن ذكر عناوينها حيث أن منظورها لقضية نشأة وتطور المسرح العربي ارتبط بالمرجعين السابقين ارتباط الرضيع بأمه.

قد يبدو هناك بعض الخلاف في وجهات نظر كل من نجم ولنداو حول تقييم العروض التمثيلية غير المدونة غالبا قبل بداية القرن التاسع عشر، حيث يقول الدكتور نجم «علينا أن نسقط من حديثنا ألوان الملاهي الشعبية التي قد تحوي مشابه من هذا الفن ولكنها تختلف عنه اختلافا كبيرا»[6]. أما لنداو فإن مقدماته تختلف مع نتائجه خاصة عند قوله «ان المقومات الدرامية التي تعتبر العمد الرئيسية الفنية في المسرح، لم تكن محتجبة تماما في البلاد الاسلامية بالشرق الادنى ودليلها البارز ـ على الظهور هو وجود التمثيليات الهزلية أو المحاكاة في صورها المختلفة»[7].

الا أن الخلاف بين الرأيين خلاف ظاهري حيث يجمع الاثنان ومعها غالبية من الدراسات التالية لهما على أن نشأة المسرح العربي كانت في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر بعد الاحتكاك المباشر بين الشرق والغرب الاوروبي ومن الملاحظ أن هذا الاحتكاك اتخذ عدة منافذ وأهداف منها:

1 ـ حملات الغزو الاوروبي للبلاد العربية ومحاولة هذه الحملات غرس الثقافة الاوروبية من خلال كافة القنوات والوسائط الثقافية في البيئات الجديدة لتصبح قبلة المثقفين والمفكرين العرب، ومنهم تمتد جذور الغزو الى أعماق الثقافات المحلية وبحيث تتشكل مفردات قراءة التاريخ السابق واللاحق للاقطار العربية.

2 ـ الزيارات التي قام بها العرب للبلاد والاقطار الاوروبية وانبهارهم بمظاهر التطور والحضارة الاوروبية، خاصة وأن هذه الزيارات كانت مع بداية عصر الثورات الفكرية والانسانية في المجتمعات الاوروبية وتوافقها مع بدء انقشاع عصور

الظلام في الوطن العربي.

3 ـ وفود المغامرين والمستثمرين والخبراء الاوروبيين الذين عملوا بالبلاد العربية وكونوا بها الجاليات المستقرة والمنفتحة على المجتمع والتجمعات العربية تحقيقا وحفاظا على مصالحها الاقتصادية والاجتماعية.

ولقد تفرع الدارسون من أصحاب هذا الاتجاه ـ المؤمن بالغرب كمنبع ومنهل لبعض الاشكال الثقافية ـ الى دراسة موضوعين رئيسيين:

الموضوع الاول / وهو دراسة كيفية ومدى نتائج استنبات المسرح الاوروبي في الوطن العربي. ودراسة مكونات وبنية النبت الجديد ومدى تواصله وتوفيقه في الحفاظ على صفات وقوانين المصدر الام. وهم ـ من وجهة نظرنا ـ كأنهم يهللون لقرد (المسرح العربي) يقلد الانسان (المسرح الاوروبي).

أما الموضوع الثاني فكان لدارسين أخذتهم الشفقة بالعرب وأخذوا في البحث عن اعذار تبرر عدم معرفة العرب لفن المسرح وبذلك يؤكدون ـ ضمنا وبصفة نهائية ـ اختفاء الظاهرة التمثيلية في البيئة الثقافية والحضارية العربية ويؤكدون المسرح الاوروبي قبلة لهذا الفن.

ان آراء أصحاب هذا الاتجاه تمثل نقاطا ينطلق هذا البحث بعد تخطيها. لذلك لن نتعرض للتفصيلات والادلة، ولكن نكتفي الان وفي هذا البحث الى تقرير أن أصحاب هذا الاتجاه قد انزلقوا الى نتائج لا تقاوم الجدل أو الموضوعية العلمية، وأحيانا أخرى تخلو من البراءة والحياد العلمي بحيث لا تهب في مجموعها للباحث أية درجة من اليقين أو الاقناع.

وفي أكثر حالات البراءة وحسن النية (وهو أمر غير مقبول علميا) قد يكون ما انزلقوا اليه راجعا الى:

1 ـ تصريحات المسرحيين أنفسهم اعتبارا من أوائل القرن التاسع عشر ويؤكدون فيها أن المسرح الاوروبي هو مصدر الهامهم الاوحد وبذلك يحتفظ كل منهم لنفسه بمقام الريادة في الوطن العربي.

2 ـ ان أبحاث الدارسين جدت في البحث عن تكرار لشكل المسرح الاوروبي داخل البيئة العربية. وبذلك تناسوا أن كل شكل فني أو ثقافي، بل وكل نتاجات ابداع الخيال البشري هو نتاج ثقافة وحضارة لاهل زمان ومكان محدد، أي أن أهم مميزات الظاهرة الفنية والثقافية هي الخصوصية وليست العمومية.

غريزة المحاكاة:

يذكر ارسطو عدة حقائق هامة بصدد غريزة المحاكاة حيث يقول: يبدو أن الشعر ـ بوجه عام ـ قد نشأ عن سببين، كلاهما أصيل في الطبيعة الانسانية.

1 ـ فالمحاكاة فطرية: ويرثها الانسان منذ طفولته، ويفترق الانسان عن سائر الاحياء في أنه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الاولى.

2 ـ كما أن الانسان ـ على العموم ـ يشعر بمتعته إزاء أعمال المحاكاة... ان التعلم يعطي أعظم المتع، لا للفلاسفة وحدهم، ولكن لسائر البشر مهما قل نصيبهم منه...

... ولما كانت المحاكاة فطرية في طبيعتنا ـ شأنها في ذلك شأن الاحساس بالايقاع والوزن...[8].

لقد أدرك أرسطو منذ القدم ـ ولم يخالف في ذلك حتى يومنا هذا ـ أن المحاكاة غريزة أصيلة في الطبيعة الانسانية. ان الانسان يفترق عن سائر الكائنات الحية في أنه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وعن طريقها يتعلم معارفه الاولى، كما يحصل عن طريقها على كم المعارف المتراكم من الاجيال السابقة عليه لينقلها مرة أخرى للاجيال اللاحقة بعده.

ان سائر الكائنات الحية عدا الانسان يصعب علينا تمييز كم المعرفة المتراكم لديها عبر الاجيال. فالقط المحنط بمقابر الفراعنة لا تختلف معلوماته كثيرا عن القط القابع الان تحت أقدامنا.

ان القط الجد لم ينقل تجاربه الى القط الابن، وكان كل اعتمادهما لمواجهة الحياة يرجع الى غرائزه القوية التي لم تختلف كثيرا عبر الاجيال المتعاقبة.

أما الانسان وهو الذي تأتي قوة غرائزه غير المعرفية في مرتبة أقل قوة عن سائر الاحياء فقد عوض بالغريزة المعرفية أو بغريزة المحاكاة التي أتاحت له فرصة نقل معارفه وخبراته المتراكمة عبر الاجيال وعن طريق الاتصال والاحتكاك بالمجال المحيط. ولا يغيب عن ذاكرتنا حادث الطفلة التي التقطت في وسط آسيا من جحر لاحد الذئاب حيث عاشت وتشكلت بطباعه ومسلكه حتى التاسعة من عمرها مما يعني ضمنا صغر دور الغرائز الانسانية بجوار قوة دور غريزة المحاكاة المعرفية لدى الانسان.

ان غريزة المحاكاة سمة رئيسية تميز الانسان عبر الزمان والمكان. وهو أمر يجب أن نضعه نصب أعيننا عند التعرض لمظاهر وأشكال التعبير عن هذه الغريزة مع تطور النضج والوعي الانساني وتراكم خبراته ومهاراته عبر القرون والقارات ويجب أن نضع أمامنا الاعتبارات التالية:

أولا: باستعراض تاريخ الفنون أو المحاكاة في العالم استطاعت ألوان متعددة من ألوان المحاكاة أن تصمد عبر الزمان لتنقل الينا ـ بما لا يدع مجالا للشك أو الاستنتاج ـ كيفية محاكاة الانسان عبر التاريخ، خاصة ألوان المحاكاة التي تعتمد على التشكيل في المكان من رسم ونحت وعمارة وغيرها من الفنون القادرة على التثبت في المكان بحيث تواجه عنصر مزور الزمان.

أما الفنون التي اعتمدت على التشكيل في الزمان فلقد كان خلودها مرتبطا في

المقام الاول باهتمام الفنون التي سجلتها من خلال التشكيل في المكان.

ثانيا: أقرب أشكال غريزة المحاكاة هي المحاكاة باستخدام أقرب الوسائط للانسان وهي وجوده المادي ذاته. بحيث نستطيع الجزم أن غريزة المحاكاة هي القوة الناهضة بالانسان ليستخدم أقدامه وليصنع أدواته ولينطق اللغة متواصلا مع غيره من البشر. وفي هذا الصدد نذكر أن الاصم منذ الميلاد يصبح غير قادر على محاكاة النطق حتى مع تمام سلامة أجهزة النطق لديه، وذلك حيث اختنقت لديه بسبب صممه قدرته على محاكاة اللغة.

- ونحن لا نتوقف كثيرا أمام قوة غريزة المحاكاة لدى الانسان ولا أمام دور محاكاة الانسان باستخدام الفعل.
- ان ما يعنينا هو أن غريزة المحاكاة تميز الانسان بوجه عام عبر الزمان والمكان. وهو أمر يحتم علينا العبور فوق متاهات عدم معرفة العرب لفن محاكاة الفعل.
- كما أنه يتحتم علينا أن نبحث من جديد عن صياغة جديدة تهدف الى معرفة كيفية مزاولة العرب وطرق وأشكال ظهور محاكاة الفعل لديهم.
- لذلك نجدنا بحاجة للعودة الى البدايات والمسلمات حتى لا نضل أو نفترق في الطريق.

خطوات المحاكاة:

تحقق المحاكاة لدى الانسان بامتزاجها مع اللعب الايقاعي عدة وظائف.
ولما كانت هذه الوظائف تجل عن الحصر فاننا نذكر نماذج منها:

1 - انها تتيح للانسان استكشاف حقيقة مشاعره وأفكاره عن طريق تثبيت هذه المشاعر والافكار وتصنيفها.
2 - الاستزادة من استثارته لنفسه عن طريق تكرارها.
3 - محاولة فهم حدث ما عن طريق التمثيل المحسوس لهذا الحدث مما يساعد على فهمه، بل وما يجعل هذا الحدث أكثر فهما وامتاعا.
4 - التخفيف من مخاوفه وذلك بدرجات متفاوتة تبدأ من الاحساس بامكانية قهر هذا الخوف وتتدرج الى التوحد مع القوى المخيفة وهو توحد قد يكون دفاعيا اذ يحمي الانسان من القلق أو يمنحه القوة التي يمتلكها مصدر مخاوفه.

يسعى الانسان بوجه عام - عن طريق محاكاة الافعال الى نقل فكر أو شعور الى الاخرين للمتعة الذاتية أو الملحة للانسان الفنان المبدع. ويرتبط هذا النقل بجمهور يستمتع بهذا النتاج فيرتبط به.

وباجتماع هاتين المتعتين - متعة المؤدي والمتلقي - تنتج متعة جديدة من هذا التبادل لا تمثل مجرد حاصل جمع متعتي المؤدي والمتلقي وانما هي متعة العرض.

يلجأ الفنان عند نقله هذا الفكر أو الشعور الى انتخاب مفردات من بين مدركاته. وذلك حيث أن الانسان في نهاية الامر لا يملك شيئا خارج مدركاته، ومما لا شك فيه أن رسم الاميبا أو الحيوان وحيد الخلية لم يرد ضمن الرسوم والنقوش الفرعونية، بل لم يتبد في كل خيالات الابداعات الانسانية الا بعد استخدام المجهر والمكبر. فالانسان لا يملك خارج مدركاته شيئا، وكل خيالاته هي في واقع الامر تحويرات لهذه المدركات. لذلك فان الابداع الفني يرتبط في أول الامر وآخره بالمبدع وتكوينه الحضاري والثقافي الذي يشكل مجموع مدركاته.

يختار الفنان المحاكي من بين مدركاته مجموعة من المفردات يقوم برصفها داخل نظام جديد يرى أنه بوضعه الجديد يعبر عن فكرته أو شعوره من خلال منظومة المتلقين لهذه المدركات في نظامها الجديد. وهذه المفردات داخل نظامها الجديد هي بالضرورة تختلف عن نظامها المعاش أو داخل المدرك الاصلي مهما تبدت لنا مطابقتها له، الا أن النظام الجديد من وجهة نظر الفنان المحاكي أكثر تركيزا وشمولا للتعبير عن فكره أو شعوره حيث اعتمدت هذه الاختيارات على حرية ومجانية كاملة سواء في اختيار مجموعة الافعال أو تلقيها.

هذا هو الموقف العام لعملية الابداع الفني أو المحاكاة لم يختلف عبر الزمان أو المكان. وانما الاختلافات وفروق الظلال فهي تأتي من نظام اختبار وترتيب مفردات المدرك. وهو الامر الذي يفرق بين خصوصية مسارح الشرق الاقصى والمسرح الاوروبي أو بين سمات المسرح اليوناني ومسرح العصور الوسطى أو بين المسرح في القارات المختلفة وعبر الازمنة المتباينة وتبعا للموقف الفلسفي للمكان والزمان وللانسان المحاكي.

خصوصية العرض المسرحي:

في كثير من الاحيان يتم المزج بين عمليات الابداع الفني من أجل التعميم ومحاولة الشرح والتعريف، الا أن هذا أمر جد خطير حيث تختلف الدوافع النفسية والدلالية والإشارية والتقنية و... وغيرها الكثير مما يقف وراء عملية الابداع الفني ثم عملية تلقي هذا الابداع والمشاركة في تمامه.

وما يعنينا هنا هو الخصوصية المتميزة لاطراف عملية محاكاة الافعال عن طريق فعلها.

في المسرح عرض لمجموعة من الافعال المترابطة فيما بينها داخل نظام خاص يجري أمام الجمهور (خاصية الحضور في المسرح).

وهذا يعني ان العناصر الرئيسية لاطراف ظاهرة العرض المسرحي هي:

1 ـ الممثل (الفنان المحاكي بالافعال).

2 ـ المتفرج (المتلقي).
3 ـ المكان (مساحة الحضور).

ونحن لا يخفى علينا دور الترتيب ونظام اختيار ووصف المدركات وما تفرضه من طرائق التفاعل معها. فهو أمر رئيسي. ولكنه من وجهة نظرنا امر لاحق الاهمية على علاقة الاطراف الثلاثة لمجموعة العرض المسرحي، بل لا نبالغ اذا قررنا ان هذه العلاقات هي من أول وأهم العناصر المحركة والمشكلة لنظام اختيار وترتيب المدركات الذي بناء عليه تختلف اتجاهات وفلسفات وأشكال العروض المسرحية وهو أمر سوف نفرد له بحثا مستقلا.

ونحن لا ننكر دور الوسائل والوسائط الاخرى ضمن منظومة العرض المسرحي: اللغة، الاضاءة، المخرج المسرحي... وغيرها ولكن كل هذا الوسائل أو الشخصيات هي في واقع الامر مكملات لا تدخل ضمن صلب الظاهرة المسرحية، بلا انها اضافات تمليها ظروف خارجية تستغل ضمن العرض المسرحي مثال امكانات التطور الصناعي والتكنولوجي ومقدار التسهيلات التي يمكن ان يضيفها للعرض المسرحي، الا أن غياب هذه العناصر لا ينفي أو يؤثر على وجود الظاهرة المسرحية ذاتها، كذلك وجود المخرج المسرحي أو النجم أو الممول كلها شخصيات يمكن استبدال مواقعها دون أن تصاب الظاهرة في حد ذاتها بالتواجد أو الاطفاء.

ان اجتماع الفنان المحاكي والمتلقي ومكان يجمعهم هي الزوايا الثلاث للمثلث، وغياب اية زاوية منها يعني عدم وجود المثلث وذلك مع ملاحظة ان العلاقة بين زوايا هذا المثلث هي علاقة جدلية وتشابكية لا تخضع للعلاقة بين زوايا المثلث الهندسي.

لذلك يتحتم علينا ان نبدأ أولا وقبل كل شيء بتحديد ماهية عناصرنا الرئيسية الثلاثة التي تكون لب الظاهرة المسرحية والتي يسمح اجتماعها بقيام الظاهرة المسرحية واختفاء أحد عناصرها باختفاء الظاهرة كاملة، وذلك منعا للالتباس الذي قد ورد أو يرد من قيام واجتماع هذه المسميات دون محتواها.

الممثل: (الفنان المحاكي بالافعال)

وهو الشخص الذي يقوم بمحاكاة مجموعة الافعال (الدور ـ الشخصية) عن طريق فعلها. سواء في ذلك اذا كان قد خبر بنفسه هذا الفعل أو من ابداعه أو أنه لم يخبره أو أعد له من قبل وكل ما يعنينا أنه يقوم بمحاكاة الفعل فاعلا اياه ومعتمدا على وعيه بطريقة فهم الاخرين لصور افعاله المنتخبة في ترتيبها الجديد وليكشف بها المعنى والشعور الذي يسعى لتوصيلها.

ومما لاشك فيه أن المذنب الذي يحاكي كيفية ارتكابه لجريمته بحيث يشخصها أو

يمثلها ويؤديها بمحضر من المحقق وآخرين لا يدخل ضمن تعريفنا لشخصية ودور الممثل، حيث أن محاكاة الممثل للفعل تعتمد كما سبق وعرفنا على الحرية والمجانية لاختيار مفردات المدرك الذي يعبر به، وكل ما يعني الممثل هو أن يرصف مجموعة الافعال داخل نظام ينقل مشاعره وافكاره وهذا الترتيب الحر يتوجه به الى جمهور حر لذلك تختلف مع مقولة «ان الحياة مسرح كبير» حيث ان المؤدي في الحياة يقدم عرضا غير مجاني وغير حر.

هذه الحرية والمجانية بين الممثل وجمهور ترتكز على اتفاق مسبق بينهما فحواه اننا نلعب واختفاء هذا الاتفاق يعني بالتالي اختفاء الظاهرة المسرحية. فالتصاق الممثل بالدور أو ابتعاده عنه لا يعني التوحد التام حيث ان هذه العلاقة يمكن أن تتأرجح فالمسافة بين الجلد والشحم والعظام، ولكنه لا يتم التوحد بين الجلد والشحم والا أصبحت مرضا، وعلى ذلك فان الرجل الذي يقف بأحد الميادين ويدعي أنه هتلر أو مونتجمري هو نصاب أو مجنون سواء وضع على صدره النياشين أو أمسك سيفا فخيل للبعض أنها نوع من المهمات المسرحية والمؤكد الوحيد أنه ليس ممثلا، كذلك الحاوي بين جمهوره من البسطاء يخرج الكتكوت من المنديل وسط قناعة جمهوره انه قد فعل ذلك حقا انه بلا شك حاوي وليس ممثلا.

هذا يعني بداهة انه اذا امتزجت لدى الممثل شخصيته الحقيقية بالدور يصبح الامر في هذه الحالة شيئا آخر غير التمثيل يمكن تصنيفه بداية من المراسم الطقسية الى الدجل أو الجنون.

ان طقوس الزار قد التبست على عدد غير قليل من الدارسين بحيث لقب احيانا انه «نوع من الدراما المحلية»[9] أو لقبت المريوحه انها «انه الممثل الاول ضمن مسرحية الزار»[10] ونحن نرى ان المريوحه تتداخل لديها شخصيتها الحقيقية كمريوحه مع شخصية الشيخ عبد السلام الذي تلبسها، كما أن جمهور الزار أيضا يحدث عنده ذات التداخل، وهو امر يبعدنا عن وصفها بأنها ممثلة وبالتالي ما تقدمه ليس عرضا أو دراما.

أوردت تمارا الكساندروفنا قصة مثيرة في كتابها «الف عام وعام على المسرح العربي» تروي فيها قصة سمعتها ـ ولا تدري مدى صحتها وقعت بمدينة شيكاغو اثناء عرض مسرحية عطيل لشكسبير حيث اطلق احد المتفرجين النار على ممثل دور ياجو وعندما تبين فعلته اطلق النار على نفسه ويرقد الاثنان بقبر كتب على نصبه «تخليدا للممثل وتخليدا للمتفرج»[11].

مما لا شك فيه ان منظورنا يحكم على المتفرج انه قد أصيب بخلل عقلي خرج به عن دوره كمتفرج، فان شريطة ادراك اللعب بين قطبي اللعب أمر لا مناص من توفره، مهما ادعينا للممثل من براعة التقمص الا أنه تتحتم مسافة بينه وبين الدور يعرف الممثل والمتفرج من خلالها اننا نلعب.

المتفرج المتلقي:

وهو الشخص الذي يستقبل تيار الافعال فيترجمها الى مجموعة الافكار والمشاعر التي من بينها ما قصد اليه العرض المسرحي، ويقاس نجاح العرض والمتفرج كل في دوره حسب مقدار أو نسبة كل منهما في ترجمة مجموعة الافكار والمشاعر.

ان تيار الافعال التي انتجها العرض من مجموع المدركات يختلف بالضرورة عن المدرك، ويقوم المتفرج مرة أخرى بمجموعة هائلة من الاضافات في حالة فهمه و إعادة تفسيره لمجموعة الافعال، وهذه الاضافات تعتمد في المقام الاول على المحتوى الحضاري والثقافي لكل متفرج على حدة ثم تأثير الوعي العام والمشترك بين مجموع الجمهور.

ان تعرضنا لعرض يستخدم مجموعة من الافعال الاصطلاحية التي لا نستطيع ردها الى دلالاتها لا يعني اننا متفرجون. فالتواجد ضمن مكان ومجموعة العرض لا يعني بالضرورة أننا منهم، فوجودنا أمام مائدة مكتظة لا تأكل منها لا يعني بلوغنا مرحلة الشبع.

هذا لا يعني أن العلاقة بين المتفرج والعرض هي بالضرورة علاقة احادية يكتفي فيها المتفرج بدور المفسر كما هو وارد بغالبية تاريخ المسرح الاوروبي، ولكن هذه العلاقة يمكن أن تتخطى ذلك الى متعة مضاعفة في حال اشتراك المتفرج ضمن تيار الافعال.

وهذا لا يعني أن المتفرج أصبح ممثلا لانه في هذه الحالة يشارك في مجموعة الافعال داخل نهر المشاعر والافكار ولكنه لا يحدد اتجاه هذا التيار.

المتتبع للاغنية الغربية المعاصرة يلحظ بوضوح اشتراك جمهور الحاضرين بالغناء والرقص مع المغني وقد يصل الامر الى مطالبته بتكرار بعض المقاطع، ولكن هذا الاشتراك لا يعني خروجا على اللحن وانما سعيا الى متعة مضاعفة هي نتاج هذه المشاركة دون أن يدعى جنون أن المتفرج أصبح مغنيا أو ملحنا.

تأتي مشاركة الجمهور من خلال كم هائل من الاسقاطات التي تنبع أساسا من التراكم الثقافي والحضاري لدى المتفرج والذي يشكل منه اللحم على العظام التي يقدمها العرض، وكم هذا الاسقاط هو الذي يهب العرض روحه بعد أن تشكل من مجموعة هائلة من العلاقات بين المتفرج والافعال وتركيبها مع بعضها، ثم العلاقة بين المتفرج ونفسه ثم بينه وباقي المتفرجين.

ومما لا شك فيه أن كافة العناصر المضافة للعرض تشارك في هذا التشكيل الجديد والمتراكم لدى المتفرج خلال سريان العرض.

المكان: (مساحة الحضور):

هو ببساطة بالغة يمثل الزاوية الثالثة التي تجمع الزاويتان الاخريتان (الممثل + المتفرج) ليكونوا جميعا في وحدتهم شكل المثلث بعبارة اخرى هو المساحة المكانية التي

تسمح للممثل والمتفرج بلقاء مباشر يتيح لكل منهما ان يسمع ويرى الاخر، ويتيح لهذا الشعور والافكار بالانتقال المباشر بين أقطاب اللعبة وهو أمر بالغ الاهمية من حيث أنه يشكل ويحدد خصوصية العرض المسرحي بين باقي الفنون الدرامية والوسائط الثقافية والفنية التي تقدم الدراما ضمن انتاجها خاصة في عصرنا الحديث. (وهو امر اشرنا لاهميته البالغة لفض الاشتباك والتناحر بين المسرح والسينما والتلفزيون والفديو)[12].

ويتحتم علينا أن نتدارك بالضرورة الدعوة الى توفر أي اشتراطات معمارية أو تحديد مساحة محددة لاجراء اللعب وأخرى للفرجة فمكان التمثيل هو الرقعة التي ينتقل فيها الممثل اينما كان في حضور المتفرج.

كذلك علينا عدم الخلط بين أهمية وضرورية المكان المسرحية والدور التكميلي والمساعد للديكور المسرحي أو اية اضافات للاشارة أو الدلالة على مكان الفعل، فهو أمر يستطيع الممثل خلقه والمتفرج قادر دائما على تخيله وخلقه طالما دخل في ايهام «اننا نلعب».

نتائج التمهيد الضروري: المثلث المسرحي:

من خلال الاشتراطات التي تم طرحها تقرر ان تواجد الزوايا الثلاث للمثلث المسرحي (الممثل + المتفرج + المكان) هي المحل الاول والاخير لاثبات وجود الظاهرة والعرض المسرحي من عدمه. ان وجود هذه العناصر في ظاهرة ما يعطينا حق تقرير شرعيتها المسرحية من عدمه.

ان كافة العناصر الاخرى التي تدخل ضمن تركيبة العرض المسرحي المعاصر هي في الواقع عناصر متغيرة وغير رئيسية، بل يمكن استبدالها او الاستغناء عنها او الاضافة اليها دون الاخلال بلب الظاهرة المسرحية أي انها عناصر متغيرة تبعا لمعطيات مكان وزمان العرض، ونحن لا يغيب عن اذهاننا مدى التزام الفرنسيين بشكل ومعمارية البناء المسرحي ولا تحرر الالمان في مسارح الهواء الطلق. كذلك الدور المتعاظم للمخرج المسرحي بداية من نهاية القرن الماضي أو تضاؤل دوره في مسرح الممثل النجم.

كما اننا نؤكد هنا على سبيل الاحتياط امر بديهي وهو ان المؤلف المسرحي يشكل ابداعاته طبقا لمعطيات العرض المسرحي في علاقاته او امكاناته التي تحدد اتجاه وطرق نهر ابداعاته.

واذا كانت نشأة المسرح الاغريقي قد وضعت كافة تقنيات العرض المسرحي من أجل خدمة الكلمة المعروضة بحيث شكلت مكان وملابس العرض المسرحي بل وطرق الاداء التمثيلي وامكانيات القناع المسرحي، فذلك لان ابداعات القول قد سيطرت في تلك الاونه على فن العرض المسرحي بحيث جعلته يتراجع ويتأخر كثيرا ليخدم فنون

القول. وهو الامر الذي التبس على ارسطو فجعل عنوان كتابه «فن الشعر» وانطلق المنظرون من بعده يصرخون وراء الكلمة المنطوقة على خشبة المسّرح يبحثون في جرسها وبحورها حتى اشرقت انوار العرض المسرحي من خلال ظلمات العصور الوسطى.

الا ان هذا امر وارد في تاريخ المسرح العالمي حيث تسيطر احدى مفردات العرض او شخصياته في مرحلة من مراحل تطور المسرح.

ولما كنا لا ننكر القيمة العظيمة للكلمة التي تمثل هبة نقل الحضارة الانسانية عبر الاجيال. الا اننا نقرر ان الكلمة او اللغة في ظاهرة العرض المسرحي تقاس قيمتها داخل تطور الفعل المسرحي وبمدى تعبيرها عن الشخصية الدرامية. اما قيمتها كفن لغوي فتأتي ضمن ترتيبات عناصر الاضاءة والملابس والمناظر والموسيقى المسرحية دون ان تدخل زوايا المثلث المسرحي التي أوضحناها من قبل.

لقد عرف العرب قيمة الكلمة وتفوقوا في صناعاتها وفنونها لمدى لم تبلغه حضارة اخرى على حد علمنا. بل ان الاعجاز الالهي سرى فيهم من خلال اللغة والكلمة ولكن هذا لا يعني ان نبحث عن مسرح الكلمة أو النص المسرحي لديهم اسوة بما فعله ارسطو بالمسرح الاغريقي او اسوة بمنظري الكلاسيكية الحديثة. علينا ان نستفيد بتطوير المسرح العالمي وتغييراته وما بذلته واستحدثته وما وضح ثباته وضرورته ان علينا ان نبحث عن لب الظاهرة المسرحية أي تبديات المثلث المسرحي.

ولقد وجد العربي امامه رصيدا لا يدرك مداه من فنون اللغة والقول وكانت بعد الكفاية لزمانه. وكان فنان العرض في غنى عن اختراع او نظم كلمة جديدة وتوجيه بكامل طاقاته لابداعات ومهارات العرض المسرحي.

اننا نقرر هنا ان فنون القول بلغت حد الاعجاز عند العرب ووجدت لها ما يكفيها من مبدعين وباحثين ونقاد. ولقد اشتركوا جميعا يؤازرهم نتائج بحاث الغرب واساتذة المسرح اللغوي ـ في البحث عن النص المسرحي. وما أصعب ارتداء فرو الدب القطبي عند خط الاستواء.

ان بحثنا هنا هو مدخل لدراسة المسرح العربي من حيث هو عرض مسرحي وهو امر نرمي به الى تأكيد الدعوة لرصد وتصنيف اشكال العروض المسرحية التي عرفها العرب وعبروا بها عن غريزة محاكاة الفعل فاعلين اياه كأمر وغريزة حتمية عند جميع البشر وان اختلفت مظاهر تبدياته تبعا للظروف الحضارية والثقافية وتبعا لتشكيلات حضارة المكان والزمان لديهم.

وهو ايضا الامر الذي يتيح بعد ذلك لدراسة نماذج للعلاقة الجدلية بين زوايا المثلث المسرحي بغية رصد بعض السمات التي تشكل خصوصية المسرح العربي.

الهوامش:

1 _ The Oxford companion to the Theatre, london,1951.

2 _ د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الادب العربي الحديث، الطبعة الثانية دار الثقافة، بيروت 1967 _ ص 17.

3 _ يعقوب م. لنداو: دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ترجمة أحمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1976 _ ص 35.

4 _ Teatpa: Mockha, 1961 - 1967.

5 _ Theater laxikan. n, Berlin, 1977.

6 _ د. محمد يوسف نجم: مرجع سابق ص.

7 _ يعقوب م. لنداو: مرجع سابق ص 37.

خلال فترة الاحتلال الفرنسي لمصر (1798 _ 1801).

أ _ أصدرت سلطات الاحتلال قرارا بمنع عروض خيال الظل والاراجوز (أرجع الى دائرة المعارف المسرحية _ الجزء الثاني _ موسكو 1963، ص 630).

ب _ جاء برسالة بعث بها بونابرت الى كليبر نائبه بمصر يعبر فيها عن نيته بارسال فرقة الكوميدي فرانسيز لتقدم عروضها بمصر «لتغيير عوائد هذه البلاد باثارة عواطفها».

(ارجع الى د. أحمد المغازي: الصحافة الفنية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1978، ص 3).

8 _ أرسطو: فن الشعر، ترجمة د. ابراهيم حمادة، مكتب الانجلو المصرية، القاهرة، ب. ت _ ص 79.

Aristotle, s poetica, The Anglo Egyptian bookshep, cairo, p, 8, 9.

9 _ د. على الراعي: فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحاني، كتاب الهلال، العدد 248، القاهرة سبتمبر 1971، ص 86.

10 _ عبد المنعم شميس: الزار مسرح غنائي شعبي لم يتطور، مجلة الفنون الشعبية العدد 17 القاهرة، يونيو 71 ص 81 _ 83.

11 _ (المرجع روسي). I: TEATDA, MOCKBA, 1977, C. 35.

12 _ د. نبيل حجازي: مسرح للطفل ××××× الحضور في المسرح بحث منشور ضمن «ندوة الطفل وال××× الهيئة المصرية العامة للكتاب سبتمبر 1987.

الجلسة السابعة :
الاعلام

جلسة الاعلام

الكلمات حسب التسلسل الآتي:

- محيي الدين صبحي قدم ورقة العمل بعنوان (وسائل الاعلام الثقافي والابداع الأدبي والفني أسئلة في العلاقة).
- فؤاد بلاط
- محمد فاضل
- فريدة النقاش
- جورج الراسي
- متدخل
- سهيل ادريس
- عزيز الحبابي
- خالد أبو خالد
- ليلى العثمان
- متدخل
- أسعد فضة
- محمد برادة
- عبد الصمد بلكبير
- الحبيب بيده
- مليكة العاصمي
- هشام أبو النصر
- محمد بن يحيى

جلسة الاعلام
ورقة العمل

محيي الدين صبحي

وسائل الاعلام الثقافي والابداع الأدبي والفني: «أسئلة في العلاقة»

يتميز عالم اليوم بسلطة وسائل الاعلام على نحو يجعل منها ظاهرة لم تسبق لها مثيل في تاريخ البشرية.

وبالاضافة إلى تنوع وسائل الاعلام هذه، فان التطور التكنولوجي العلمي والاجتماعي، يضيف اليها الجديد باستمرار.

ويقصد بوسائل الاعلام جملة وسائط الاتصال المقروءة والمرئية والمسموعة. وأهمية هذه الوسائل لا تتمثل في الدور الاخباري والتثقيفي فحسب، بل ان خطورتها تتجلى على الخصوص فيما تمارسه من تأثير تبعاً لذلك في توجيه السلوك وتغيير الرأي والاتجاه مما يجعلها، لا تقف عند حدود النقل والوصف، بل تتعدى ذلك إلى خلق ظروف التوقع، وصنع الظاهرة.

ان الصورة التي ترسبت في الأذهان عن الهنود الحمر، وعن الشعوب البدائية وعن أسطورة اليهودي المضطهد، بل وصورة العربي الارهابي، كل ذلك يمثل خطورة ما تستطيع وسائل الاعلام ان تخلقه من ظروف مادية واجتماعية، وما تعمقه في الفكر المستلب من انقيادية، تنتفي معها قواه الناقدة، فيستسلم إلى التوقع بناء على شحنة الأحكام المسبقة القائمة على المزاعم والمصادرات.

ان وسائل الاعلام والاتصال بهذه الخطورة أصبحت تمثل أهم صناعة تضاهي صناعة السلاح بل تفوقها باعتبارها صناعة للفكر والوجدان، كما انها من منظور آخر

تمثل أقوى سلطة بجانب سلطة الدولة أو معها. صحيح ان وسائل الاعلام والاتصال بكافة أنواعها ليست كلها سلبية، ولا يمكن الوقوف منها موقف رفض أو معارضة مطلقة اذ ان لها من الايجابيات ما يعادل أو يفوق سلبياتها حسب الظروف، وبذلك فهي سيف ذو حدين. فالمساوىء التي أشير اليها سابقاً ليست التصور الوحيد لفعل تلك الوسائل، فهي بقدر ما كانت تمثل من مساوىء في انعكاسها السلبي على الطرف المستضعف، كانت تمثل انعكاساً ايجابياً لمصالح الطرف الأقوى المسخر لامكاناتها ضد معارك التحرير السياسي والاجتماعي وهي الامبريالية والصهيونية والرجعية.

والمواطن العربي كطرف مستضعف في ظروف اجتماعية تتسم بالتخلف وانتفاء الديمقراطية وما يرتبط بها من حقوق معرض لأن يعاني المزيد من التأثير السلبي لوسائل الاعلام والاتصال بكافة أصنافها، عن طريق التوجيه الاستغلالي لها من طرف القوى المناهضة للتحرر خارجياً وداخلياً.

ليس هدف هذه الورقة ان تجيب عن أسئلة كبرى لقضايا كبرى، مثل تحرير وسائل الاتصال والاعلام من ان تكون سلطة بيد السلطة، وتسخيرها لخدمة الانسان العربي لتوعيته وتثقيفه وتحليل واقعه.. مع ان كل ذلك يمثل مطلباً أساسياً، ولكن الهدف من هذه الورقة طرح اشكالية العلاقة بين الابداع الأدبي والفني من جهة ووسائل الاتصال والاعلام أو بعضها على الأقل من جهة ثانية؟ كيف تتجلى هذه العلاقة؟ كيف يجب أن تكون أو ما هي شروط قيام علاقة ايجابية بينهما؟

ان الهدف الذي يجب ان تسعى اليه كل الفعاليات العربية الابداعية والفنية والاعلامية، هو تحليل الواقع العربي بما يحيط به من ملابسات، ورفع مستوى الوعي الفردي والجماعي والدفع بحركة التحرر العربي نحو مصيرها الوحدوي المحتوم.

هذا الهدف الشامل أو هذه الأهداف، جملة، تجد التعبير عنها في كل مجال من هذه المجالات على النحو الذي يحتمله ذلك المجال بشروطه الفنية الذاتية. والالتزام بقضايا التحرر والوحدة، لا يفرض صيغة واحدة موحدة تفرض على كافة مجالات الابداع الفني والأدبي والاعلامي، ولكن هذا الاختلاف الذي يعني حرية الفن والفنان والأدب والأديب والاعلام والاعلامي لا يعني تصور غياب أو غيبوبة الأديب والفنان والاعلامي عن واقعه ومجتمعه، ولا تناقض مطلقاً بين حرية المبدع في أي مجال كان، وبين حضوره الاجتماعي الفعال مبدعاً وانساناً.

ان أهم وسائل الاتصال والاعلام ذات العلاقة المباشرة بعالم الابداع وقضاياه هي المتمثلة في السينما ومشتقاتها من تلفاز وفيديو، والصحافة الثقافية بما تمثله من ملاحق ثقافية منتظمة ومجلات.

ان السينما ومشتقاتها باعتبارها وسائل إعلام واتصال واضحة العلاقة بالابداع الأدبي والفني، بالاضافة إلى انها مهما يكن تصورنا لها كصناعة فهي في صميمها عمل

ابداعي أيضاً.

وبغض النظر عن الدور الذي أدته وتؤديه السينما والتلفزة في خدمة الجهات المغرضة والمستغلة للانسان، فان بامكانها دائماً وفي علاقتها بالابداع ان تربط أوثق الصلات بالأدب الروائي والقصصي. واذا اعتبرنا الظروف والشروط التي يتحقق بها الابداع الروائي والقصصي فاننا نستطيع ان نتصور الدور الايجابي الذي تستطيع السينما والتلفزة ان تقوما به في المجتمع العربي.

فالابداع الأدبي الروائي والقصصي العربي يتميز بواقعيته والتزامه ونضاليته، وهو بهذا الاعتبار يعكس شحنة للوعي وطموح التحرر في الانسان العربي. وامام الاشكالات المستعصية المتمثلة في تفشي الأمية وصعوبة تداول الكتاب بين أكبر عدد ممكن من الجماهير فان اللغة السينمائية تقدم فرصة مثلى للاتصال والتوصيل، عن طريق الرؤية والمشاركة، الصورة والتشخيص، وباعتبار ان التحليل الذي يقدمه الابداع الروائي والقصصي، يمثل التاريخ الواقعي والممكن للمجتمع العربي، بعيداً عن التاريخ التسجيلي الرسمي والمتحيز في انتقائيته للأحداث، فان الصناعة السينمائية للابداع الأدبي، تمثل الفرصة الممكنة لوضع المواطن العربي في تاريخه الواقعي والممكن بكيفية تلقائية وباتصال مباشر، وعلى الخصوص بتجاوز للمناهج الأكاديمية والمصطنعة، فماذا نجد من هذه العلاقة بين الابداع الأدبي والعمل السينمائي في المجتمع الغربي وما هو المظهر العام للعمل السينمائي العربي؟ انه باختصار كما يلي:

1 ـ سيادة الابتذال بدعوى النزول إلى مستوى الجمهور وتلبية رغباته.

2 ـ محدودية الأعمال الابداعية الأدبية المعتمدة في الأعمال السينمائية.

3 ـ سيادة القطرية في تبني السينما للأعمال الابداعية بالاضافة إلى عدم كفايتها.

وهذه المظاهر وغيرها تؤشر إلى قصور كل من الابداع الأدبي والسينمائي عن أداء الدور الفعال الذي يمكن أداؤه بتضافرهما.

وبخصوص وسائل الاتصال المقروءة وبخاصة منها الملاحق الثقافية والدوريات وهي التي تبدو أقرب إلى طبيعة الابداع الأدبي، وأكثر قابلية للاتصال الوثيق به. فلا يمكن انكار دورها في التعريق بالابداع الأدبي والفني، بل وفي توضيح الرؤى بما تتيحه وتفتحه من فرص التحليل والنقد والحوار.

بيد أن المتمعن لساحة الاعلام الثقافي في الوطن العربي، رغم ما يمكن أن يسجله من ايجابيات، فانه لا يستطيع أن يتغافل أو يغفل عن المظهر التفتيتي لجهود هذا الاعلام، والناشيء أساساً عن انعكاس الواقع السياسي العربي على هذا الاعلام، بما يجعل كل صحيفة أو مجلة ثقافية، تمثل جزيرة معزولة ومحصنة عن غيرها من مثيلاتها، نتيجة التقوقع في معسكرات تابعة للسلطة الممولة سواء كانت دولة أو شخصاً أو حزباً.

ومن الممكن لواقع كهذا أن يغري باستباق حكم أو طموح متفائل مؤداه ان كل

هذا الاختلاف والتنوع في الاعلام الثقافي يمثل مظهراً للتنافس ينعكس بخير على الابداع الأدبي والفني. وهذا صحيح مبدئياً عندما يكون التنوع والاختلاف ناشئين من تنوع واختلاف الرؤى الابداعية والفنية، ومن طبيعتها، لا من طبيعة أخرى مختلفة عنها ممثلة لمشكلة سياسية أو مالية أو ايديولوجية. ومن أبسط الانعكاسات السيئة لمثل هذا الواقع الاعلامي الثقافي على الابداع الأدبي والفني، غياب الرؤية الواضحة في التقييم، والتعتيم، على القلم والريشة والصورة التي لا تنتمي لنفس المعسكر وتسليط الأضواء على ذوي القربى والمتزلفين بغض النظر عن مستويات انتاجهم، مما يساهم في تشويه الواقع الثقافي وسيادة القيم المعكوسة ويفتح جبهات وهمية، ليست في الواقع الا اسقاطاً للواقع العربي الاجتماعي والسياسي بفسيفسائيته ونزعاته التجزيئية.

وبالاجمال فان وسائل الاعلام والاتصال في علاقتها بالابداع الأدبي والفني بما لها من ايجابيات وعلى الأخص بما تبدو عليه في الواقع العربي الراهن وما تطرحه من تساؤلات تتيح الفرصة لوضع بعض المقترحات وتدارسها:

1 ـ في مجال العمل السينمائي ومشتقاته:

ـ الدعوة إلى تمتين الروابط بين المبدعين والسينمائيين وخلق الأطر والمؤسسات المنظمة لمثل هذه الروابط للخروج بها من نطاق العفوية والصدفة.

ـ دعوة السينمائيين إلى الاهتمام بالابداعات الأدبية والعمل على ترجمتها إلى أعمال سينمائية تخليداً لقيمتها وتعميماً لرسالتها.

ـ دعوة المبدعين إلى التعاون مع السينمائيين في كتابة سيناريو لأعمالهم الأدبية أو أعمال غيرهم..

ـ العناية بانتاج أفلام وثائقية عن حياة المبدعين من أدباء وفنانين وانتاجهم ونشاطهم، باعتبارهم قيماً انسانية، ولتعويد المواطن العربي وتثقيفه باحترام المظهر الابداعي من شخصيته الاجتماعية والقومية.

2 ـ في مجال وسائل الاعلام والاتصال الثقافية المقروءة:

ـ الدعوة إلى فتح باب الحوار في ندوات وملتقيات منظمة، بين الصحف والمجلات الثقافية ذات الأهداف المشتركة.

ـ تجاوز النطاقات التي تفرضها الولاءات السياسية الضيقة خدمة للأهداف الأدبية والفنية ضمن تصور مستقبلي لعبقرية عربية موحدة..

ـ الوعي بالتبعية الاعلامية الثقافية ودورها في خلق القيم غير الابداعية والترويج لها لترسيخها كقيادات فكرية أو مثل ونماذج..

بمثل هذه المقترحات وعن طريق أغنائها بالنقاش نأمل ان نصل إلى تشخيص

لواقعنا الاعلامي في علاقته بالابداع الفني والأدبي، ونضع بعض العلامات في طريق العلاج.

فؤاد بلاط

علمت بالصدفة ان الله تعالى أرسل ثلاثة ملائكة ليرى ما يجري على الأرض، فعادوا اليه بتقرير يقول ان الأرض تحكمها مخابرات. اننا اذا أردنا أن نوصل ابداعنا إلى الجمهور فعلينا أن نعرف كيف التعامل مع هذا الواقع وفهمه، ان التلفزيون اداة غير شرعية في الوطن العربي جاءت دون مستلزماتها.

ان العمل التلفيزيوني هو ساحة محرمة على المبدعين، فهو مادة الاستثمار وليس أداة للانتاج فلم يخافون من التعامل مع التقنيات الجديدة، وليس سبب قارىء أو موقف سياسي.

لاحظت عبر التجربة ان:

1 ـ المبدعين ليسوا ديموقراطيين، وهم في الاقتصاد يمين وفي الفكر يسار.

2 ـ المبدعين يقدمون تنازلات للقطاع الخاص بينما يثيرون كل المشاكل مع القطاع العام.

3 ـ الذين يعملون في انتاج الابداع جاؤوا من الخبرة وليس من الموهبة والثقافة.

4 ـ الذين جاؤوا من الشرق يعرفون ايديولوجيا أكثر من الفن؛ والذين جاؤوا من الغرب يعرفون فناً أكثر من الايديولوجيا ونحن بحاجة الى:

أ ـ التوازن بين الجمالي والسياسي، وبين الجمالي والاجتماعي.

ب ـ تعلم الشكل من الغرب أو الشرق، اما المضامين فيجب أن تكون محلية.

ولكي نخفف وطأة هذا الدفع، يجب علينا العمل على:

أ ـ تدعيم العلاقة بين الأمي والمثقف.

ب ـ انتاج ابداع جديد، يمنح الهوية معنى جديداً، وعدم الوقوف على الهوية الشكلانية الثابتة، فلا خوف على الهوية اذا وجد ابداع، والابداع هو عمل دقيق وعميق، ومعرفة متراكمة بالمجال، ولحظة اكتشاف.

ج ـ التركيز على الهوية من منظور فهم تاريخي للتراث، وليس من منحى تشبث تراثي بالتراث.

د ـ التعامل مع الهوية على أساس امكانية مراجعتها ونقدها باستمرار، وليس على أساس انها شيء مقدر ومقدس لا يجوز مناقشته.

والفكرة الأخيرة في هذا المجال، هي انه يجب أن يعلم الكثير ان أحفاد الفكر القومي قد نضجوا، وانفتحوا على الفكر السياسي العالمي، وانهم يستفيدون من كل منجزات

الفلسفة، وانهم الآن هم معتزلة الفكر السياسي العربي، وليسوا خوارجه.
فالسلفيون يتهمونهم بالتبعية للفكر الغريب الأجنبي، وشيوخ التقليدية الستالينية يتهمونهم بالشوفينية والغيبية.
انهم المستقبل اذا هضموا العالم الانساني تمثلوه.

مداخلات
محمد فاضل

قد لا تكون لغة الكلام كافية، فإسمحوا لي بإستخدام كلام أو أسلوب نابع من القلب، تلقائي غير منمق.

بينما نحن نجلس في هذه القاعة بكل ما تحمله من أفكار جميلة، ومتفائلة وخاصة كما أشار الاستاذ كامل في بداية كلمته من أنها المرة الأولى التي يلتقي بها المبدعون من كل أنواع الإبداع. هذا شيء جميل يحصل لأول مرة. فعلاً أصبحت الآداب والفنون متداخلة متكاملة، يكمل بعضها الآخر، غير ما كنا نجتمع كل منا على حدة: المسرحيون وحدهم، والسينمائيون وحدهم، والتشكيليون وحدهم اليوم أنا أعتقد أن هذا الاجتماع هو من الاجتماعات التي لم تحدث في تاريخ الآداب والفنون العربية على المدى الذي عاصرته، أعتقد فعلاً أنه لم يحصل اجتماع بهذا المعنى.

هي فرصة طيبة جداً أن هذا الجمع مجتمع. طيب ما الذي سنفعله أمام طوفان جديد يهاجمنا قريباً جداً وهو البث المباشر من خلال الأقمار الصناعية؟ هذا البث الذي سيقتحم كل أجهزة الاعلام، خاصة العربية ودون استئذان.

أنا أعتقد أن هذا الطوفان الخطير قادم، ولابد أن هذا الاجتماع والاجتماعات المتتالية تجعل جزءاً كبيراً من تفكيرها ومناقشتها يتركز حول مواجهة هذا الطوفان القادم.

طيب، يمكن أن نجلس ونتفق على أفكار جيدة جداً ونصوغ وثائق وبيانات، لكننا سنواجه هذا الطوفان كيف؟

البث المباشر سيحتل مساحات الشاشة كلها بالضغط على زر بسيط من خلال هوائي ثمنه اليوم غال نوعاً ما لكن بعد أيام وبعد سنوات سيصبح ثمنه في متناول الجميع يعني نحن سنعمل ابداعات وننتج ونفكر ويقتحم علينا ويأخذ مننا مساحة الشاشة كلها، هذا البث المباشر.

طبعاً شيء جميل ان الانسان وهو جالس في بيته يرى الدنيا كلها، ويطلع على العالم، لكنني، أعتقد أن الجماهير العربية بالتحديد مستهدفة من هذا الغزو الاعلامي من خلال البث المباشر بالأقمار الصناعية انها مستهدفة أكثر من غيرها، لأنني أعتقد أن أوروبا ترى بعضها ببساطة والمسألة لا تحتاج منهم إلى أن يعملوا التطوير الذي يعملوه اليوم حتى يرسلوا برامجهم ورسائلهم المباشرة إلى أقطارنا العربية، فما هو دور المبدعين؟ طبعاً سيكون دور للحكومات والسلطات التي هي أدرى، ولن نستطيع أن نواجه

تكنولوجيا في حدود ما أعلم، لأن المسألة أنك حتى تمنع ارسال بث مباشر من الخارج، يعني ذلك أن تنشىء محطات كاملة لتواجه هذا البث المباشر، وهذه المسألة لا يمكن مواجهتها تكنولوجيا اليوم، مثل حكاية الاذاعة التي بدأت في البداية بموجة طويلة وموجة متوسطة فأمكن الشوشرة على الموجة المتوسطة بانشاء محطات شوشرة، فعملوا الموجة القصيرة التي هي غير قابلة للشوشرة، وبالتالي انتشرت الاذاعة. لكن أن يحصل ذلك بالتلفزيون، فالمسألة الخطيرة هذه كيف سنواجهها؟ كيف نواجه الصورة والصوت القادمين الينا بأفكار ليس لنا أي اختيار فيها.

يمكن للكتب أن تنشر وتنتقل، لكن الكتاب غير التلفزيون الذي يختار كتاب لقراءته، عنده قدر من الثقافة يسمح له بالاختيار، أما المواطن البسيط الجالس في بيته فالتلفزيون يقتحم عليه بدون استئذان سوف يوقعه هذا في براثن هذا الطوفان القادم.

الحكومات والسلطات المسيطرة على أجهزة الاعلام في المنطقة العربية ولحسن أو سوء الحظ كلها محطات حكومية، يعني لحد الآن ليس هناك محطات أهلية في المنطقة العربية، انما كلها محطات تحت سيطرة الحكومات أو السلطات ماذا ستفعل؟ أولاً سيمنعون دخول الهوائي عن طريق التفتيش الجمركي، وبعد ذلك سيهرب؟ وبعد ذلك سيصنع محلياً وداخلياً، ولن تستطيع السلطات مواجهة هذا.

نحن دورنا ماذا؟ نحن سنترك الحكومات ولن نجلس لنفكر لها. أكيد أن الحكومات قادرة على التفكير لنفسها في مواجهة هذا الطوفان، ولو أن المسألة لها شقين، من المؤكد هناك أشياء جيدة تأتي، لكن إحساسي الشخصي أن هناك أشياء أخطر ستأتي، والمقصود من ذلك هو السيطرة على العقل العربي تماماً ومنع وصول ابداع أهل المنطقة إلى جماهيرهم. هذا إحساسي الشخصي يمكن أن يكون على صواب أو خطأ، لكن ما يقولون إن الفنان يحس أولاً وبعد ذلك يأتي دور العقل يعني لا بد أن يعتمد رأيه على الاحساس طبعاً وهذا الاحساس فيه جزء عقلاني / وليس مجرد إحساس رومانسي أكيد في أرضيته يبقى جزء من العقلانية.

إحساسي يقول اننا مستهدفون، دورنا نحن كمبدعين ما هو؟ هذه النقطة هي التي أحب أن أركز عليها، المنطلق هو ليس من عندي، إنما وجدته في وثيقة العمل الأساسية للملتقى وشعبة الابداع الأدبي والفني، واسمحوا لي أن أقرأ النص وهو يقول «تحقيق المشاركة الجماهيرية في الفنون والآداب وتحقيق أقسى حد من التفاعل بين المبدع والمتلقي وتأكيد جماهيرية الفنون والآداب تحقيقاً لمزيداً من الارتباط بين الفن والأدب وجماهير الشعب لكي لا تبقى الآداب والفنون حكراً على شريحة معينة».

هذه هي مشكلتنا اليوم التي نعاني منها وهي الانفصال بين المبدع والجماهير وأصبح المبدع كلما تغرب وانفصل عن جماهيره يحس ذاتياً بنرجسية شديدة انه يا سلام ـ عمل ابداع، لا أحد عمله قبل ذلك ـ وأن الجماهير هي التي لم تفهم. يعني دائماً نتهم الجماهير

انها دون المستوى وانها غير متفقة، وانه نحن نعمل أشياء عبقرية، لكن العيب ليس فينا إنما من الجماهير.

أنا في رأيي انه ليس هناك إبداع بلا جماهير يعني الجمهور اليوم لم يصبح مجرد متفرج أو يجب أن لا يصبح مجرد متفرج بل يجب أن يصبح مشاركاً، كيف يصبح مشاركاً وأنا أبتعد عنه وأضع إبداعي في قالب لا يفهمه ولا يقرب منه بل بالعكس أصبحت ظاهرة: أنا آت من مهرجانين مهرجان باسبانيا ومهرجان في فرنسا وعرضت فيهم بعض الأفلام العربية، الانسان يفاجأ بأن هذه الأفلام لا تأثير لها في بلادنا، يعني نحن نقوم بأفلام من أجل لجنة تحكيم من خمسة أشخاص هناك لجنة تحكيم وهناك عشرون ناقداً جالسين ويكتبون في الجرائد باللغة الفرنسية أو اللغة الاسبانية ونحن نقص / ونقطع الجرائد ونرجع لبلادنا، ونجلس مع أصدقائنا في غرف مغلقة، ونقول نحن أبدعنا. بدون أن تصل هذه الأفلام إلى الجمهور وتعمل أي تأثير.

هذا الاتجاه من أخطر الاتجاهات التي تسود بعض الفنون خصوصاً في السينما بالتحديد، ونقول لا، هذا فيلم مهرجانات ليس فيلم جماهير، هذه هي المشكلة، ماذا يعني فيلم مهرجانات؟

أنا رأيي اننا في إتجاه يجب أن نتمسك به وهو اتجاه يمكن أن نسميه اتجاه المعادلة الصعبة. هو المانع من أن يكون هناك من جيد وواصل للجماهير هو الابداع الحقيقي، هذا الذي يجب أن نشتغل فيه، يجب على المبدعين الحقيقيين أن يفكروا كيف يصل ابداعهم الحقيقي العبقري إلى الجمهور، عن طريق، أن يوضع فيه أشكال بسيطة، أنا طبعاً لست ضد التجريب، لكن لا بد أن يكون التجريب في حدود التجريب، لم يبق هو الأسلوب السائد أو الأسلوب الذي نشجعه، بل أنا أبالغ وأقول انه لا بد أن يكون في التقييم النقدي للعمل أو في جزء من التقييم النقدي، مدى جماهيرية هذا العمل ووصوله إلى الجمهور، يعني لا يكون الناقد ـ وليسمح لي أساتذتنا النقاد ـ جالساً يخرج النظريات التي هو يحفظها جيد جداً، وهو يقولب العمل داخلها، حتى النقد نفسه أصبح معزولاً عن الجماهير وغير معبر عنها، بينما أنا في رأيي يجب أن يكون هو الرائد يعني أن يكون هنا دوره، يقود الجماهير في فهمها وتذوقها لبعض الأعمال، لا أن يزيد الانفصال بين المبدع والجمهور عن طريق تشجيع الابداعات غير المفهومة.

إذن أنا أنادي بأن يبقى أحد عناصر تقييم العمل نقدياً وهو مدى قدرته على الوصول إلى الجماهير طيب، نحن سنصل إلى نقطة كلمة الجماهيرية أصلا هي تستغل، يقول لك أن الأفلام الميلودرامية إياها حققت جماهيرية، يجب هنا أن نتفق على تعريف لكلمة جماهيرية، لا بد أن نعرف فعلاً بين العمل الذي يهدف إلى الكسب التجاري، والعمل الجماهيري ومن هنا أسميه المعادلة الصعبة.

أنا لا أنادي طبعاً بسيادة الشكل التجاري في الانتاج الفني والأدبي، وانما أقول انه

يجب أن نعمل معادلة صعبة بين الاثنين أو سنجد أنفسنا انعزلنا وهذه خسارة، فهناك مبدعون فعلاً جيدون جداً، يعني الأفلام التي أشير إليها أصحابها فعلاً يجيدون الأبجدية الفنية، مثلاً واحد يعرف الأبجدية الفنية ويكتبها بخط جميل جداً.. خطاط يكتب الحروف الأبجدية بخط جميل جداً، هي فعلاً شكل جميل، لكن الأبجدية هذه الجملة التي تكونت منها، هي ماذا؟ هذه هي المشكلة.

نجد بعض المبدعين أول ما يعرف الأبجدية الفنية يريد أن يكتب قصيدة شعر أو معلقة، كيف؟ فلا بد أن يمر بمراحل كثيرة من مراحل المبدع حتى يستطيع أن يجرب، مثلاً اسمحوا لي أن أضرب مثلاً وكان بودي أن يكون صاحبه حاضراً، مثلاً الاستاذ يوسف شاهين كان قد عرض له في مهرجان فرنسا مجموعة من أفلامه وكان الموضوع الأرض في السينما المصرية، مع فيلم صلاح أبو سيف والأستاذ حسين كمال وغيرهم.

طيب، عرض فيلم الأرض وفيلم صراع في الوادي، أمام الجماهير الفرنسية، وكان المهرجان في بلدة صغيرة.

يعني جماهيرها طبعاً لها قدر معين من الثقافة ليس مثل ثقافة الباريسيين مثلاً، الجماهير كانت عادية وكنت حريصاً أن أجلس بين الجماهير أي في وسطهم. الجماهير فهمت الأفلام واستقبلتها استقبالاً جيداً، وأنا أعتقد في رأيي الشخصي، بدون أن يكون هناك إساءة، إنما أضرب الأمثال نحن في مجال علمي موضوعي ويجب أن نكون صريحين، طبعاً الجماهير استمتعت بفيلم الأرض وفيلم صراع في الوادي أكثر من إستمتاعها بفيلم اليوم السادس مثلاً للاستاذ يوسف شاهين، إذن هذا الأبداع والطاقات الابداعية عند يوسف شاهين، أنا أستخسرها، أن توضع ولا تصل إلى الجماهير، اذن أقول إنه على المبدعين فعلاً يستغلوا هذه الطاقات في الوصول إلى الجماهير أكثر من الانغلاق على الذات وأصبحت الموضة اليوم انهم يقولون ان هذا الفيلم تعبير عن الذات ـ تعبير عن حياته الشخصية انتقلت هذه العدوى إلى الشباب وهذا أخطر ما يمكن. يعني الكلام الآن وبدون ذكر أمثلة الأفلام التي شاهدتها في السنوات الأخيرة لناس وخصوصاً هناك شيء اسمه العمل الأول، مهرجانات العمل الأول أو مسابقات العمل الأول، تحولت أي مسألة أن الفيلم تعبير عن ذاته وعن حياته وهو صغير وهو بعد ذلك ليس له إبداع، يعني غير متفاعل مع الناس وليس عنده رسالة معينة يستطيع ايصالها.

تبقى نقطة أخيرة هي العلاقة المتبادلة بين التلفزيون والثقافة والمصالح أي بين الاعلام والثقافة والمصالح المشتركة بينهما على مستوى التلفزيون، وهذه أطرحها كتوصية: التلفزيون عليه أو يجب عليه أن يرد الجميل للثقافة والفنون، بمعنى أن التلفزيونات التي عملت في المنطقة العربية أساساً من أجل نشرات الأخبار والبرامج السياسية وعملت بدايتها من أجل أن تبقى صوت الحكومة أو صوت الحاكم في توصيل معلومات معينة أو

أساساً في رأيي مهما قيل ومهما غلفوا المسألة بأشياء أخرى فهي عملت في أساسها من أجل ذلك. طيب نشرة الأخبار هذه الناس لا يمكنها انتظارها، ولو لم يوجد قبلها المسلسل الجيد أو البرنامج الثقافي الجيد إذن العلاقة متبادلة والمصالح مشتركة، ولأجل هذا لا بد للتلفزيون من أن يرد الجميل للفنون، لأنه لولا الفنون والآداب ما كانت نشرات الأخبار ولا كانت محطات التلفزيون أصلاً، يعني تصوروا برنامج تلفزيون من أول النهار لآخره، عبارة عن برامج سياسية ونشرات أخبار طبعاً لا أحد سيفتحه وسوف يلجأوا للفيديو كاسيت الذي هو الغول الآخر يهاجم الفنون والثقافة والآداب، ويواجهنا فعلاً كمبدعين، لا نعرف كيف نتغلب عليه، ولأجل هذا لا بد من عمل جسور من الثقة بين المبدع وبين المتلقي جسور الثقة هذه لا تأتي إلا إذا أنا قدمت له أعمالاً تعالج مشاكله، وكلمته بأسلوب يفهمه وأنا أجره إلي (شوي شوي).. يعني أنا لا أقول انني أهبط.. وأتدنى لا، لكن لا بد من انني فعلاً كمبدع لا أستطيع أن أبدع، لا. لا بد من إبداعي أن يصل ويشد الناس إلي لأن هذا في مصلحته، أنا أساساً أبدع لماذا؟ أنا أبدع طبعاً لأنه هناك جزءاً ذاتياً بلا شك. لكن الجزء الأهم هو رسالة معينة يجب أن تصل، وإلا سأترك الناس فريسة للفيديو كاسيت، وأنا أدعم الأسلوب التجاري لأنني عندما أقوم بأعمال منعزلة عن الجمهور فأنا أكون قد تركتهم في أحضان الفيديو الكاسيت وأفلام الكاراتيه ورامبو وغيره فهذه مسؤوليتي أنا..... أنافس كيف؟ هناك عناصر جاذبية تشد الناس إلى أن يسمعوا الأفكار التي أريد قولها يعني لا يكفي أن تكون الأفكار جيدة، ولكن يجب أن تكون أساليب توصيلها على مستوى جيد جداً.

إذن التلفزيون يرد الجميل بزيادة المساحات الثقافية المتاحة في برامجه، بأن تكون أسعار اعلانات الكتب فيه منخفضة جداً، لأنه يعامل الكتب والأفلام الجيدة والمسرحيات مثلها مثل الروائح العطرية والشامبو، فهذا شيء يجب أن نعمل من خلال هذا الملتقى من خلال شعبة الابداع الفني والأدبي، وخاصة أن كثيراً منا لهم علاقات بوسائل الاتصال هذه، يجب أن نعمل على الدعوة إلى أن يبقى للثقافة وللفنون وللآداب دور أساسي في وسائل الاتصال.

وشكراً.

فريدة النقاش
عن قضايا الاعلام والديمقراطية والتبعية

الأصدقاء الأعزاء صباح الخير:

قبل أن نصل إلى جمعكم هذا بأيام قليلة كانت السلطات المصرية قد إتخذت قراراً بإغلاق جريدة «صوت العرب» لأسباب سياسية، وكانت مجلة فصلية عربية تعني

بشؤون العلم هي «آفاق علمية»، قد أُغلقت أيضاً في قبرص لأسباب مالية، و إذا تأملنا الحالتين سوف نجد أمامنا تجسيداً لجانب من الأزمة التي تعيشها المجلات والصحف سواء أزمة الديمقراطية والنضال الديمقراطي في الوطن العربي حيث مازال علينا ونحن في نهاية القرن العشرين أن ندافع عن أبسط الحقوق ودفع الثمن تلو الآخر من أجل انتزاعها وحمايتها.

كذلك مازلنا، في زمن الوفرة النفطية والرواج الزائف، نسمع بإغلاق المجلات لأنها عجزت عن الحصول على دعم مالي يساعدها على الاستمرار رغم كثرة المؤسسات، سواء القومية أو الإقليمية.. ووفرة الفلوس. ولا أعتقد أن «آفاق علمية» ستكون آخر مجلة تحتجب لهذا السبب، إذ تصارع مجلات أخرى في ظل ظروف بالغة الصعوبة لكي تواصل الصدور.

والمجلة التي سأحدثكم عن تجربة إصدارها ومحاولات تطويرها هي مجلة «أدب ونقد» التي تصدر عن حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، وهو حزب يساري معارض. وكان الهدف الأول من انشائها ـ ولايزال ـ هو افساح المجال لعشرات بل لا اغالي اذا قلت: مئات من الاقلام الشابة الموهوبة التي لا تجد منابر للنشر فتتعرض مواهبها للذبول والموت. وفي نفس الوقت خلق وسيلة اتصال بين هؤلاء المبدعين والحزب، الحزب الذي يرى ان كل ابداع صادق أيا كانت المدرسة التي ينتمي اليها، يصب في حركة التقدم الانساني ويغنيها، وان الأدب الجيد يمد المناضل السياسي بقوة معنوية هائلة ويسهم في تربيته على أرفع نحو، وحيث نعرف ان الكثير من المناضلين السياسيين قد عرفوا الالتزام بمعناه الشامل عن طريق الأدب.

كانت الصعوبة الرئيسية التي واجهتها المجلة ـ ولازالت ـ هي الفلوس بطبيعة الحال، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار الارتفاع المتزايد في أسعار الورق والأحبار ومواد الطباعة عامة، ونحن نسعى الآن للتغلب على هذه المسألة بتوسيع قاعدة الاشتراكات في مصر والوطن العربي.

أما الصعوبة الثانية فتمثلت في اصطدام المجلة منذ اللحظة الأولى بالذوق السائد، خاصة واننا لم نضع أي حد أمام عنف المعاصرة الابداعية مهما كان، وقد تغلبنا عليها بحب قرائنا لما ننشر واقبالهم عليه وقسوتهم في نقدنا احيانا.

الصعوبة الثالثة تمثلت في المنافسة غير العادلة للمجلات النفطية التي تطبع على ورق فاخر مصقول وتبيع بربع الثمن الذي نبيع به رغم ان ورقنا رديء وعدد صفحاتنا أقل. وقد عجزنا حتى الآن عن إصدار ملزمة ملونة، وبطبيعة الحال فان المجلات النفطية مدعومة من الحكومات، وقد تغلبنا على هذه المنافسة باختلاف مادتنا وجرأتها واتساع مساحة المتابعة المحلية ـ أي المصرية فيها ـ وهو ما لا يتوفر لأي مجلة خليجية. ثم قبل هذا

وذاك بموقفنا الذي يوسع مفهوم النقد فلا يقف به عند حدود نقد الأدب وانما يصل لنقد الحياة.. والفكر بصفة عامة.

اما الصعوبة الرابعة فجاءت من التجاهل التام لوسائل الاعلام الحكومية من اذاعة وتليفزيون وصحافة ـ باستثناء نادر ـ لكل ما نكتب، مهما كانت أهمية، وحيوية المعارك التي نثيرها أو الملفات التي ننشرها، وحتى أصبحنا ندير حوارا من طرف واحد، وحينما أصدرنا مثلا عددا خاصا عن «يوسف ادريس» في عيد ميلاده الستين تحت شعار «ستون عاما من الفن الجميل» وحيث يعمل يوسف ادريس نفسه في جريدة حكومية، لم تشأ هذه الجريدة حتى من قبيل المجاملة له ان تعرض للعدد أو تناقش محتوياته، وهي صعوبات تواجه أيضا مجلة «المواجهة» الفصلية التي تصدرها لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، وقد تخصصت في ملاحقة أشكال التطبيع مع العدو الصهيوني، وهي المطبوعة الوحيدة المنتظمة التي تقوم بهذه المهمة.

الصعوبة الخامسة ترتبط بالأولى، فنحن لا ندفع مكافآت لكتابنا، والذين لا تخفى ظروفهم المعيشية علينا في ظل احتدام الأزمة الاقتصادية الاجتماعية.. وأحيانا ما يجدون أنفسهم مضطرين لنشر انتاجهم في منابر أخرى، تدفع ولو مقابلا بسيطا.. ونحن أيضا، نسعى للتغلب على هذه الصعوبة بتوسيع مساحة الاعلانات التي سنرصد عائدها لدفع مكافآت للكتاب.

الصعوبة الأخيرة تنشأ من العلاقة مع الحزب حيث يرى المبدعون الحزبيون ان من حقهم أن ينشروا ما دامت المجلة للحزب سواء كان ابداعهم في مستوى النشر أو دون المستوى... وتتسبب هذه الوضعية في مشكلات كثيرة.

ارجو ألا تعتبروا هذه الشهادة بمثابة شكوى.. أولاً لأن هذه واحدة من المجلات الملتزمة بقضايا التحرر القومي والاشتراكية. وثانياً لأنني اظن ان في الوطن العربي تجارب كثيرة مشابهة تتعثر بهذه الطريقة أو تلك، وهي تحتاج لمساندة منظمة منكم ومن قبل الهيئات ذات الطابع القومي التقدمي، خاصة بعد ان سقطت ـ مؤسسات الجامعة العربية في قبضة الدول النفطية المحافظة التي تشترط صراحة تعميم فكرها المحافظ واضفاء قدسية عليه أو على الأقل عدم المساس به أو تناوله تناولاً نقدياً.

أما عن وسائل الاتصال الجماهيري فأرى الآتي:

ان وسائل الاعلام في الوطن العربي بصفة عامة تعاني من غياب الديمقراطية على صعيدين، يتمثل أولهما في كونها قد تحولت إلى أبواق أحادية الجانب للطبقات الحاكمة، وداعية لسلطتها السياسية والفكرية والدينية، بينما حجب هذا الحق عن القوى والتيارات السياسية والاجتماعية والفكرية الأخرى، وثانيهما غياب الديمقراطية في إدارة هذه الاجهزة التي يتسلط عليها غالبا من هم أصوات أسيادهم، وهي الحالة التي أفضت الى أوضاع بائسة أغرقت الجماهير في بحر من التفاهة واللامعنى والتمجيد الفظ

للاسياد والحكام، وفتحت الباب على مصراعيه لاستيراد كل نفايات الثقافة الرأسمالية من أفلام العنف والقوة والتسلط العنصري والتحلل الجنسي والمعنوي، وهي الاشكال التي تحرص الشركات عابرة القارات على تصديرها ـ مع بضائعها ـ إلى البلدان التابعة، لأنها تدرك جيداً كيف ان أجهزة الاتصال الجماهيري هي أداة القمع الايديولوجي الرئيسية في أيدي السلطات التابعة.

وان البديل المطروح الآن في الساحة العربية لمسألة الاقرار بالحقوق الديمقراطية للقوى الوطنية المختلفة في استخدام التلفزيون والاذاعة، وحجب السلطات لهذا الحق، هو ما نراه في لبنان حيث تتولى كل قوة سياسية أو طائفية انشاء اذاعة خاصة بها، وهو نظام معمول به في الولايات المتحدة الامريكية حيث تنشأ عشرات المحطات الخاصة. ويعد حزب «الوفد» في مصر ـ وهو حزب يميني معارض ـ العدة لانشاء اذاعة خاصة به في قبرص.

ولكن قوة الرأسمالية الامريكية التي وحدت السوق الوطني، حيث هي سيدة نفسها، فلم تسمح بمثل الانهيارات التي تحدث في لبنان على أيدي الرأسمالية التابعة، وحافظت الرأسمالية الامريكية على التجانس القومي، رغم تعدد القوميات والاجناس والملل واللغات واللهجات ومحطات الاذاعة والتلفزيون.

لذا يظل الدفاع عن الحقوق الديمقراطية والحريات. وعن حق استخدام اجهزة الاتصال الجماهيري، قضية مركزية في النضال القومي التقدمي.

وفيما يخص الورقة المقدمة لنا، وإذ أحيي كاتبها على الجهد المبذول فيها أسوق هذه الملاحظات:

وتتعلق الملاحظة الأولى: بالفقرة التي تقول: «بيد ان المتمعن في ساحة الاعلام والثقافة في الوطن العربي، رغم ما يمكن ان يسجله من ايجابيات، فانه لا يستطيع ان يتغافل أو يغفل عن المظهر التفتيتي لجهود هذا الاعلام، والناشىء أساسا عن انعكاس الواقع السياسي العربي على هذا الاعلام، بما يجعل كل صحيفة أو مجلة ثقافية تمثل جزيرة معزولة ومحصنة عن غيرها من مثيلاتها، نتيجة التقوقع في معسكرات تابعة للسلطة الممولة، سواء كانت دولة أو شخصا أو حزبا». انتهت الفقرة التي اجد ان بها مشكلات كثيرة تنبع في واقع الحال من النظرة المساواتية الخاطئة التي تقوم عليها تلك النزعة والتي تنعكس في السياسة والمصطلح السياسي الرائج الآن على صعيد الوطن العربي، وتتأسس على نزعة أخرى تقنية نخبوية تفصل نفسها عن الصراع الدائر وتتعالى عليه، وهي تساوي بين القوتين الاعظم في العالم. وقد جاء في احدى الكلمات أمس أو أول أمس ـ لا أذكر ـ تعبير التبعية للغرب الرأسمالي أو الاشتراكي.

فالعلاقة مع المعسكر الاشتراكي لا يمكن ان تكون بحال علاقة تبعية. ان مثل هذه النظرة يمكن ان تقودنا لسلسلة من المازق التي لا تنتهي. فهي عمليا تساوي بين كل

انواع السلطات، لا فرق بين سلطة اشتراكية وأخرى رأسمالية، سلطة ديمقراطية وأخرى استبدادية. وتساوي بين الرأسمالية والاشتراكية، بين امريكا والاتحاد السوفيتي، وفي خصوصية الكلام عن المجلات الثقافية بين ما يصدره حزب رجعي وما يصدره حزب تقدمي.. وهي في المحصلة الأخيرة نظرة عدمية تكرس الأوضاع القائمة باسم رفض كل شيء أو اختراع شيء آخر، هو بين بين، وعلى غير أساس من الواقع المعطى.. فلابد لكي تصدر مجلة ثقافية ان تجد من يمولها، سواء كان شخصا أو وزارة أو حزبا، وتحمل المجلة بشكل عام وجهة نظر الجهة التي تمولها، فاذا كانت جهة تقدمية كانت المجلة ذات ـ طابع تقدمي، وهو ما يجب ان ندافع عنه، واذا كانت جهة رجعية كانت المجلة ذات طابع رجعي وهوما يجب ان نرفضه.

هذه بديهيات، ولكن يبدو انه علينا ان نؤكدها بين الحين والآخر، لكي نتبين مواقع اقدامنا، ونعرف من هم الاصدقاء ومن هم الاعداء... وما الذي يجب ان ندعمه ونسانده، وندعو له وما يجب أن نرفضه ونحاصره ونحرض ضده.

هل لكل هذا علاقة بالابداع أم انني انقلكم إلى ميداني الاقتصاد والسياسة؟ ردي هو ان لهذا علاقة وثيقة جدا بالابداع، أو بالدور الذي تلعبه اجهزة الاتصال الجماهيري بشكل خاص في تشكيل الذوق السائد، اذ ان أي ابداع وكل ابداع يتضمن مثلا اعلى بطريقة ما على النقد ان يبرزه، واما ان يكون هذا المثل الاعلى رأسماليا أو اشتراكيا طبقا لطبيعة ملكية هذه الوسائل والسلطة القائمة في خاتمة المطاف، خاصة في عصرنا هذا الذي شهدت فيه البشرية مرحلة الانتقال إلى الاشتراكية، وهو عصر الشعوب لا الطبقات المالكة المستبدة، عصر الملكية العامة لوسائل الانتاج بعد تحريرها من قبضة رأس المال، عصر الجماعة التي هي السند المعنوي للفرد المبدع وكعبة رجائه.

ان من يتابع المواد التلفزيونية التي تتدفق علينا مع رؤوس الاموال من البلدان الامبريالية، لابد ان تكتشف كيف انها تحمل وجهة نظرها، وتعاليها القومي على الشعوب التي قهرتها حيث صورة الهندي الاحمر المتخلف، والعربي الهمجي كما تقول الورقة، وحيث القوة والثروة هما القيمتان الرئيسيتان اللتان تتغلغلان بدهاء في غالبية الانتاج الذي يقدمه التلفزيون والسينما. وليست هذه دعوة بطبيعة الحال لمقاطعة هذا الانتاج، وانما هي دعوة لرؤية الوجه الآخر للعالم سواء في البلدان الاشتراكية وحتى في البلدان الرأسمالية نفسها، حيث تنشأ ثقافة ديمقراطية هي ثقافة الطبقات الكادحة. وتشق لنفسها ببطء سبلا للانتشار... كما انها دعوة لتنمية الوعي النقدي لدى جماهير المتلقين، هذا الوعي الذي يجد تربة صالحة في ظل الديمقراطية والحريات العامة الكاملة.

والملاحظة الثانية: هي ملاحظة تنظيمية في بادىء الأمر تتعلق بالطريقة التي ستتبلور بها اوراق العمل المقدمة لنا في ضوء النقاش الذي دار ـ حول كل ورقة، اذ اقترح ان يجري

تفريغ كل الملاحظات التي قيلت وتسجيلها اما عبر اعادة كتابة الأوراق الرئيسية في ضوئها أو الحاقها بهذه الاوراق باعتبارها وجهات نظر مستقلة حتى تكتمل الفائدة، وألا نكتفي بمجرد نشرها إلى جوار بعضها البعض، بل ان نبحث المشترك فيما يجمعنا، وان نتوخى في بحثنا هذا وحدة المثقفين لا وحدة الثقافة، وحدة المفكرين لا وحدة الفكر، حيث يحترم كل منا الآخر ويعترف له بالحق في الاختلاف، دون ان يكون هذا الاختلاف عائقا لعملنا المشترك الذي أرى انه ممكن وضروري.

واسمحوا لي في ضوء ملحوظتي السابقة ان اتوقف امام هذه الفقرة التي تقول: «ومن الممكن لواقع كهذا (الواقع المتردي) ان يغري باستباحة حكم أو طموح متفائل مؤداه ان كل هذا الاختلاف والتنوع في الاعلام الثقافي يمثل مظهرا للتنافس ينعكس بخير على الابداع الادبي والفني. وهذا صحيح مبدئيا عندما يكون التنوع والاختلاف ناشئين من تنوع واختلاف الرؤى الابداعية والفنية ومن طبيعتها ـ تقول الورقة ـ لا من طبيعة اخرى مختلفة عنها ممثلة **لمشكلة سياسية** أو مالية أو ايديولوجية.. وهنا اقول ان لكل ابداع ايديولوجيته المضمرة أو المعلنة التي يعيها المبدع أو لا يعيها، فهو لا يأتي من الفراغ وانما ينشأ في قلب المجتمع الذي تتصارع فيه القوى والافكار على أساس موقعها من ملكية وسائل الانتاج. وهو ينحاز في ابداعه الى هذه أو تلك حسب اختياره ووضوح رؤيته.. وترتبط هذه الفقرة وثيقا بفقرة أخرى تدعو إلى: «تجاوز النطاقات التي تفرضها الولاءات السياسية الضيقة خدمة للاهداف الادبية والفنية ضمن تصور مستقبلي **لعبقرية عربية واحدة**».

انني أشم في هذه الكلمات رائحة واحدية مخيفة طالما ادت التجارب التاريخية لافقار الادب والفن والفكر وانتهت بقهر الحريات باسم العبقرية الواحدة.

ولذا ارى ان يكون شعارنا هو وحدة المثقفين وتنوع الثقافة، وحدة المبدعين وتنوع الابداع، وحدة الفكرين الديمقراطية وتنوع الفكر، لأن هذا التنوع والغنى فضلا عن انه موجود في الواقع هو السبيل الوحيد لنمو الثقافة الوطنية والقومية وازدهارها.

ارجو ألا نفصل بين ما اقوله هذا، وبين ما ينتظرنا خلال شهور قليلة حين ستكون الاقمار الصناعية قادرة على ارسال برامجها لمنطقتنا، دون أي عوائق ولن تستطيع الدول ان تراقبها، فاذا لم تتوفر حريات حقيقية تنهض على هذا التنوع وتعدد الاجتهادات.. واذا لم ننجح نحن كمبدعين وجماهير عاملة في انتزاع هذه الحريات لتصبح اجهزة الاتصال الجماهيري مرآة حقيقية لحياة الشعب تجد فيها كل التيارات الفكرية والسياسية والقوى الاجتماعية الوطنية نفسها وهمومها، فسوف نكون فريسة سهلة جدا لهجوم سيكتسحنا ولن نستطيع حماية انفسنا منه.

ويخطىء كثيرا من يتصور ان هذه الحماية ستأتي بالتقوقع على الذات والتباهي بعظمة الماضي، وعبقرية الامة التي تمثلها في هذه الحالات الطبقات الحاكمة المالكة.. ثم

نرفض كل ما عدا ذلك باسم الوحدة.

مرة أخرى ادعوكم لنتكاتف معا من أجل اقامة ديمقراطية حقيقية وتأمين الحريات الضرورية للمبدعين وللجماهير.

جورج الراسي

لا أدري فيما سأقوله أين تنتهي الشهادة وأين تبدأ المحاولة أين يقف الصحافي وأين يبدأ صاحب الصحيفة، أين تقف صحافة الوطن، وأين تبدأ صحافة المهجر؟ فهذه خلاصة تجربة مستمرة منذ حوالي ربع قرن ما وجدت إلى الهروب سبيلاً حتى الآن.

أيها الأصدقاء لا أظن أن واحداً منكم لم تكن له تجربة سابقة أو حاضرة أو ربما مستقبل مع الصحافة المكتوبة، فحلم أي مبدع في أي مجال كان أن تكتب عنه صحيفة ما مقالاً ما، نقداً ما، مقطعاً ما، أو سطراً ما أو تنشر له صورة ما، وهو عادة يقيس درجة إبداعه بعدد القصاصات التي يجمعها في ملف عزيز جداً على قلبه.

أيها الأصدقاء ان العالم كما تعلمون مقبل على ثورة هائلة في وسائل الاتصال... فبعد قليل كما تفضل الذين سبقوني سيصبح بمقدور جهاز التلفزيون في أي قطر من أقطارنا البعيدة أو القريبة أن يلتقط أي برنامج تلفزيون قادم في أي بقعة من بقاع العالم سواء كانت تسكنها الشياطين الكبيرة أم الشياطين الصغيرة ومع ذلك فإن الصحافة المكتوبة لم تفقد دورها ولا يمكن لأي شيء أن يحل محلها، فسوف يظل المبدع الناشىء بحاجة اليها لنشر أول قصيدة له أو أول قصة، أو ليسمع رأياً بأول دور سينمائي مثله أو بأول تسجيل موسيقي سجله.

وأعترف لكم بأنني أصاب بالصدمة كلما سمعت عبارة الغزو الثقافي، كيف نتحدث عن الغزو الثقافي ونحن دول مستقلة كان يمكن أن نفعل ذلك عندما كنا تحت الاحتلال، أما الآن فأنا أقول أهلاً بالغزو الثقافي، فكل الأبواب مسدودة داخل الوطن ويريدون سده من الخارج، يعني لا أرحمك ولا أدع رحمة الله تنزل عليك، وأنا أقول أهلاً بالغزو الثقافي فالثقافة في العالم واحدة، والمشكلة هي في الانسان الذي يستقبلها ويستهلكها، فإما أن يكون بعقل، وإما أن يكون بلا عقل، وفي الحالة الثانية فمن الأفضل له أن يكون ضحية لهذا الغزو.

تصوروا مثلاً حين يقوم زعيم فاشي في فرنسا مثل «لوبن» ويهاجم ما يسميه غزو المسلمين أو غزو العرب لفرنسا ماذا ستكون ردة فعل 90٪ من الشعب الفرنسي إنهم يسخرون كيف يسمح لنفسه هذا الزعيم الفاشي أن يتدخل بيننا وبين أفكارنا وبين ما نريد أن نعتقد به، أو ما نعتقده أو ما نؤمن به. والسبب بسيط أن هؤلاء الناس يثقون بعقولهم، وكافحوا قروناً عديدة للحصول على حرياتهم الثقافية. ما هو تعريف الأمي؟ إنه من لا يقرأ ولا يكتب، يعني يمكنك أن تستمع إلى جهاز التلفزيون أربعة وعشرين

ساعة على أربعة وعشرين وتظل أمياً، ويمكنك أن تسمع إلى كل مبتكرات الفيديو وتبقى أمياً، أن تجيد رقص الروك وغناء الراي وتبقى أمياً، ولكي تمحو هذه الصفة عنك يجب أن تتعلم كيف تقرأ وكيف تكتب. وبعد هذا كله وقبله فنحن يا سادة أهل لكتاب قبل أن نكون أهل كاسيت. ونحن كعرب علاقتنا بما هو مكتوب ليست فقط علاقة معرفة، إنها علاقة حسية روحية، علاقة طقوس وحب وعبادة.

والصحيفة التي تريد أن تكون صحيفة عربية قومية لا يمكن أن تكون الا باللغة العربية الفصحى.

تجربتي مع الصحافة خاصة الأدبية في مطلع السبعينات حين أسسنا في مجلة البلاغ البيروتية قسماً للثقافة بالمفهوم الحديث يعني تهتم بكل ما هو فكر ومسرح وفن وسينما الخ... وحتى ذلك الوقت كان مفهوم الثقافة للصحف الأسبوعية السياسية هو مفهوم المنوعات، يعني رقص وغناء وحفلات الخ... وأعتقد وربما يمكن لأحد الأصدقاء اللبنانيين أن يكذبني ـ كانت تلك المرة الأولى التي خصصت مجلة سياسية أسبوعية حوالي نصف صفحاتها للثقافة، وانني أفتخر اننا ساهمنا منذ ذلك التاريخ، بالتعريف ببعض الأسماء التي أصبحت لامعة في مجالات عديدة وبعضها موجود في هذه القاعة.

ونحاول اليوم أن نواصل المسيرة من باريس عبر مجلة تسمى الحوار، ربما تكونوا قد أطلعتم على بعض أعدادها.

هذا لا ينفي أن الصحافة الثقافية في الوطن العربي على وجه الاجمال ما زالت تعامل وكأنها بنت الجارية وليست ابنة السلطان. أضرب مثلاً بسيطاً على ذلك وهو دولة خليجية ولا أريد أن أذكر اسمها، كانت تصدر بضع مجلات أدبية ناجحة، وعندما انخفض سعر برميل البترول بضع دولارات، أول ضحية كانت هذه المجلات أوقفت كلها.. مع العلم أن هذه الدولة بالذات خسرت خلال بضعة أشهر خمس طائرات حربية في عمليات تدريب لأنه من المستبعد أن تستخدم هذه الطائرات في عمليات حربية. ولو خصص جزء من ما يدفع للصحافة المستوردة من دول الغرب لاصدار صحف وطنية جيدة وصحف قادرة على إيصال الصوت العربي إلى الرأي العام العالمي، لما كنا اليوم في هذه الحالة فالصحافة كالحب لذة ومجموعة هموم. أذكر منها هم الزمان والمكان، لماذا نصدر مثلاً في باريس؟ لسبب بسيط هو أنه لا نستطيع أن نصدر في أي بلد عربي على الاطلاق إلا بيروت إذا عادت لأنك في عواصم الغرب خاصة في باريس، يمكنك أن تكتب ما تشاء ولا تستطيع ذلك في كل الأقطار العربية، والأخطر من هذا كله فإنك في عاصمة كباريس، يسميها البعض «مربض خيلنا» تستطيع أن تتابع عن كثب أخبار العالم العربي من أقصاه إلى أقصاه، وهذا ما لا تستطيع أن تفعله في أي قطر عربي آخر.

ومن باريس تستطيع أن توزع أفضل في مختلف الأقطار العربية، ولا تستطيع ذلك

انطلاقاً من أي بلد عربي آخر، فالاغتراب في الوطن يكون أحياناً أشد مضاضة من الاغتراب خارجه.

ثانياً همّ الطباعة والمال، وقد تحدث البعض عنه وكما قال الاستاذ الزهيري ومن الذين سبقوني الصحافة أصبحت صناعة، ولا يستطيع أن يقوم بها الفرد فأي محاولة بسيطة أو مجلة بسيطة يكلف انتاج العدد الواحد منها حوالي 50 ألف دولار، فلا أعرف من المبدعين يمتلك هذا المبلغ، حاولنا بالفعل الطباعة في بلاد عربية، قلنا بعض الدول حيث نوزع كميات ضخمة، مثل الجزائر نوزع فيها 40 ألف نسخة، كنا نطبع كمية الجزائر في الجزائر، ماذا كانت النتيجة كلفة العدد ضعف كلفته في باريس توزيع سيء، الألوان باهتة، الورق عاطل، الحبر مستورد الخ....

ثالثاً وأخيراً هم الرقابة والتوزيع.

هنا المفارقات عجيبة، نحن مجلة واضحة الاتجاه مجلة يسارية قومية عربية طبعاً بدون تشنج، هذه المسألة دخلت إلى معظم إن لم يكن كل الدول المحافظة منذ العدد الأول، وحتى الآن نتفاوض مع بعض الدول التي نحن قلقون جداً منها والتي تفكر عشرات المرات قبل ادخال العدد إلى أسواقها.

وأخيراً يا سادة فمن راكم هموم المبدعين.. وشكراً.

متدخل

الأخ رئيس الجلسة، أيها الأخوة والأخوات في الحقيقة كان من المتوقع أن أتكلم قبل ذلك وقد كنت أريد أن أتحدث عن المظهر الخطير لهزيمة 1967 ومظاهر الاحباط التي أثرت في قضايا الابداع والهوية القومية، ولكنني عندما جئت إلى هنا حدث لي ما حدث للصعيدي الذي جاء إلى القاهرة فوجد الهرج والمرج والناس يدخلون ويخرجون في سياراتهم وعرباتهم فخيل اليه أنهم يرحلون من بلدهم فرجع إلى قريته.

ولقد جئت ووجدت عدداً كبيراً من المتكلمين ويتحدثون ويفيضون في الحديث، ولا يتوقفون وتأخذهم «الحضرة» الكلامية، فلا يتوقفون إلا بعد عناء شديد ووجدت مستمعين يتزاحمون على السمع فقلت أكون واحداً من المستمعين إلا أن الأخ الصديق أحمد الفقيه قد كشفني وأخرجني من موقعتي وطلب إلي على الأقل أن أدخل في مداخلة، فقلت ماذا بقي من حديث فقيل لي بقي الحديث عن الاعلام، فقلت خيراً، الحديث عن الاعلام كالحديث عن أي شيء آخر، وها أنا أقف الآن أمامكم واتحدث عن موضوع الاعلام، وأحصر ذلك في قضايا محددة هذه القضايا التي تواجه الاعلام في رأيي قضايا محددة سأضعها في أربع نقاط لا غير.

أولاً: أعتقد أن المشكلة الأساسية التي تواجه الاعلام في البلاد العربية، وعند الأمة العربية، انها تنبع من فلسفة عربية أصيلة، وهي فلسفة تقوم على اللفظ وعندما أقول انها فلسفة تقوم على اللفظ، لا أعني أنها تستعيض باللفظ عن الفعل، و إنما أقول انها تعطي اللفظ قوة ليست له. فنحن نعتقد أن الاعلام الذي يقوم عندنا على اللفظ والكلام نعتقد أننا باللفظ نستطيع أن نغير الوضع الذي هو كائن، وحقيقة الأمر، أن الاعلام لا يستطيع أن يغير الحقائق، الاعلام كل الذي يستطيعه هو أن يعكس واقعاً محدداً في أي بقعة ما، ولهذا فإن المحاولات العديدة لمحاولة وضع إعلام يعطي صورة مغايرة للواقع هي سبب كل ما منينا به من فشل. فنموذج الموضوع الذي يجب أن يعكسه الاعلام هو «الخرد» وليس الاعلام، فالاعلام لا يستطيع أن يعكس صورة مخالفة للواقع، فالنموذج الموجود النموذج الذي نمثله للعالم الغربي النموذج الذي يمثله أبناؤنا ويمثله أصحاب السلطة بيننا، النموذج الذي يمثله إعلاميونا في الخارج هذا هو الذي يبرز في النهاية، هذا هو إعلامنا، أما ما نقوله نحن من كلام فهذا هراء لا معنى له.

الشيء الثاني أن أي إعلام انما يقوم على فلسفة محددة وعلى موقف محدد، وليس للعالم العربي ولا للأمة العربية أي موقف محدد من أي شيء. فموقفها متغاير وهنالك تغايرات متعددة، وهنالك أنظمة تتعارض فيما بينها وهنالك أشياء كثيرة ليس بينها واحدة قضية مصيرية يتمسك عليها الناس، وليس هناك موقف محدد يقف عنده الناس يوماً أو بعد يوم، فلهذا أصبح الاعلام يتأرجح بين هذا وذاك، والصحفيون والكتاب يسيرون مع من يدفعون لهم الثمن، يميناً ويساراً يهاجمون اليوم شيئاً ويدافعون عنه في اليوم الثاني ولهذا أصبح الاعلام لا معنى له داخلياً أو خارجياً هذا هو المشكل الأول، أما المشكل الثاني فهو اننا جميعاً في الأمة العربية نعتقد أن الاعلام هو شأن رسمي يخص الدولة، ولا يخص الآخرين.... فإن الذي نسمع له من الاعلام في داخل البلاد العربية ليس بالحقيقة إعلام، هذا عمل تشريعي بمعنى انه عندما يقول الاعلام بأن الشمس سوداء، أو يقول أن هذا غير موجود ونحن نعلم انه موجود، فهو لا يريد لنا أن نصدق ما يقول، وهو لا يهمه في كثير أو قليل أن يصدق الشخص ما يقول، هو يريد أن يفرض تشريعاً معيناً يقول لك أن هذا الأبيض أسود، وعليك أن تقتنع بأنه أسود، فهو يتحداك إذا أردت أن لا تقتنع بذلك فانت إذن معاد للسلطة التي قالت لك أن الأبيض أسود، والتي قالت لك أن الأسود أبيض، هذا شيء غير إعلامي ولا دخل له بالاعلام الذي يحاول أن يقنع أو يبين.

الموضوع الثالث هو:

أن الاعلام لا يعتمد على المتكلم إنما يعتمد على معادلة خطيرة جداً، بين المتكلم وبين المخاطب، ونحن لا نعرف من يخاطب، نحن نكذب على أنفسنا واذا خرجنا إلى الخارج نكذب على الآخرين، لا نعرف من نتحدث اليه، نحن نرى الاعلام محاولات لاقناع

الغرب مثلاً، ولا ندري أن الغرب لا يهمه بكثير ولا قليل إن كنت صادقاً أو كنت كاذباً، ولا يهمه إن كنت على حق أو على باطل يهمه المصلحة التي تعنيه في ذلك الأمر، وهو لا يدافع عن العرب اذا عرف أن العرب على حق، لأنه يعرف أن مصلحته ليست في الصدق ما يقوله العرب، ويعرف ان هناك ثمناً معيناً يجب أن يدفعه، ونعرف انه اذا وقف ضد القضايا العربية فهو لن يدفع الثمن، ولكنه إذا وقف ضد أي قضية أخرى فهو سيدفع الثمن غالياً، ونحن لا ندفعه الثمن لذلك كل القضايا وكل المحاولات لاقناعه بصحة قضايانا لن تأتي بنتيجة ما.

الشيء الأخير النقطة الأخيرة أو الرابعة هي،

اننا نعتقد أن الاعلام تبرير، ونعتبر أن الاعلام دفاعاً عن حقوقنا، ونعتبر ان الاعلام هو محاولة للرد على الآخرين، بالعكس، الاعلام له الجانب الأخطر وهو الجانب الهجومي للاعلام. فنحن لا نستعمل الاعلام ولا نستخدمه هجومياً على أعدائنا، نتركهم يهاجموننا، ثم نحاول أن ندافع بأحداث باهتة وأصوات رسمية لا تقنع أحداً وأعتقد أن المحاولة الاعلامية ضد البلاد العربية وضد الأمة العربية هذه تسمى بالاعلام الهجومي الذي يمارسه اعداؤنا دون أن يجدوا من يرد عليهم. وشكراً.

سهيل أدريس

أهمية هذا الملتقى كما ذكر كثيرون تكمن في انه ينسق بين مختلف فنون القول في سبيل الابداع وحفاظاً على الهوية القومية، وهو أول مؤتمر يتخذ هذا المنحى ولكن الذي لاحظته انه في الحديث عن وسائل الاعلام أهم وسيلة هامة نرتبط بها جميعاً وتعنينا في المقام الأول وهي وسيلة النشر، وقد كان أحرى بالمنظمين أن يفردوا له باباً خاصاً كما أفردوا لسائر الأبواب و إن كان الكلام عنه قد جاء جانبياً فيما يخص الصحف والمجلات، ولكننا نقصد بالنشر نشر الكتاب، ونعتقد ونحن في صدد الحديث عن الابداع أن شيئاً خطيراً يزداد ضغطه منذ فترة ليحول دون ان يأخذ هذا الابداع حظه من النجاح والوجود، نقول يزداد لأنه كان دائماً موجوداً من قبل، و إذا كنا منذ عشر سنوات أو أكثر نلاحظ أن وسائل القمع للفكر العربي يزداد ضغطها وكماشتها على الأعناق، وهذا شيء من العجب العجاب إلا أن نعتقد أن كل شيء إلى مزيد من التردي في وطننا العربي، فيكون هذا جزءاً من كل. وهذا الارهاب الذي يعنينا هنا والذي يحول دون الابداع أو يقلص من حظوظ قيامه يتمثل في وسيلة النشر، بشيء ذكر في هذه الجلسة وهو الرقابة على الكتب والمطبوعات والمجلات وما اليها، هذه الرقابة التي نعتبرها باستمرار وسيلة خطيرة من وسائل القمع، فمن يراقب كتابي، ولا سيما إذا روقب من قبل أشخاص غير مثقفين أنصاف مثقفين كما هو واقع الرقباء في معظم البلدان العربية اليوم هؤلاء الرقباء الذي سيأخذون كلمتي هذه ليزدادوا منعاً للكتب ومجلات ليثبتوا

وجودهم، كيف يثبتون وجودهم إذا لم يمنعوا كتباً؟

إذن هذه الرقابة القمعية تتخذ الآن جانباً آخر لأنه تدخل فيها رقابات أخرى ليس أقلها خطورة الرقابة الدينية. الرقيب يقول لك أحياناً لم أمنع أنا هذا الكتاب وانما منعته الرقابة الدينية، والرقابة الدينية تقول لا نريد أن نتحدى هنا الجهالة أيضاً بحيث ترتكب فواحش أعاذنا الله منها، وأذكر مثالاً بسيطاً جداً على فعل هذه الرقابة بالنسبة لكتاب منح نجيب محفوظ جائزة نوبل على أساسه أو على واحد من أسسه. هو رواية أولاد حارتنا، التي نشرت في جريدة الأهرام في وقتها مسلسلة ثم تدخلت الرقابة الدينية إياها، لتقول هذا كفر وهذه زندقة وهذا وهذا... مما يتخذونه في كثير من الأحيان حججاً لا أساس لها من الصحة ويحسبون انهم هم وحدهم الذين يفهمون بالدين كيف نعالج؟ نحن المثقفين ليس أمامنا إلا أن ندعو وان كنا دعونا سابقاً وسنظل ندعو في المستقبل طويلاً إلى إلغاء الرقابة العربية، و إلغاء الرقابة على الكتب، نطالب بالغاء الرقابة صراحة وعلنا. ونطلب أن يسجل ذلك في التوصيات، لأنها ترتكب باسمها كثير من الجرائم في الفكر ولأنها ونقول لها بكل صدق وصراحة تزداد مع الزمن وتخفف من هذا الابداع الذي نريده.

يقول لك الكاتب أو حتى أحياناً الناشر، لا تكتب لأن هذا سيمنع، ستمنعه الرقابة، فيأتي وقت ينهض فيه وجدان الكاتب نفسه رقيب آخر، رقيب داخلي هو صورة من الرقيب الخارجي، فيقول له اذا أردت أن أنشر كتابي هذا فلا ينبغي أن أتطرق إلى هذه الناحية أو إلى هذه الفكرة، و إذا كان الناشر لا هم له إلا التجارة فسيطلب من الكاتب ان لا يكون صريحاً حتى يدخل الكتاب.

هذا من شأنه بطبيعة الحال أن يقلص الابداع الذي نريد، وهكذا تكون الرقابة عدواً أساسياً للابداع. يترتب على ذلك شيء أصبح الآن شائعاً وواضحاً في وطننا العربي هو ما أسميه «ترسيم الأدب» أي جعل الأدب رسمياً تشرف عليه السلطة وترعاه وتدعي أنها تريد الحفاظ على حقوق الأديب، وتدافع عن حريته، ولا يمكن أن يكون ترسيم الأدب إلا وسيلة أخرى من وسائل الارهاب الفكري الذي ندعو إلى القضاء عليه، ثم تنشر مجلات كثيرة عن وزارات الاعلام والثقافة في الوطن العربي وهذا يعني أيضاً أن حرية الكاتب بدأت بالتلاشي يطلب منه إذا أراد أن ينشر في هذه المجلات أن يكتب ضمن إطار معين، وبمفهوم معين وان لا يخرج عن هذا الاطار وعن هذا المفهوم وكثيراً ما تحذف له مقالات أو تحذف له مقاطع من مقالة بحجة انها لا تتناسب مع مفهوم السلطة، هل نرتكب خطأ إذا دعونا أيضاً إلى تقليص إذا لم نقل إلغاء مجلات وزارات الثقافة والاعلام، هذه التي تدعي الدفاع عن الأدب، ونعتقد انه منذ أن أنشأت مجلات الثقافة والاعلام من عشر أو خمس عشرة سنة إلى الآن والأدب في انحدار لأن الكاتب يتخلى عن حريته لصالح السلطة هذه النقطة هي التي أود التركيز

عليها فيما يخص المجلات وكذلك فيما يخص النشر. النشر أيضاً للسلطة مفهوم خاص من نشر الكتب. ومن أجل ذلك حين لا تتدخل السلطة في نشر الكتب تحتفظ بقدر أكبر من الحرية وربما كان هذا هو السر في إزدهار النشر في لبنان، ليس هناك سلطة ليس هناك سلطة بمطلق الكلمة فالناشر ينشر ويعطي الكاتب حريته، عندما يطلب منا أن نقارن أو أن نتخذ بديلاً فنحن نوافق على حذف السلطة لصالح الكتاب، وليس على إقامة السلطة لاضطهاد والكتاب يحصي اليوم الكاتب العربي يفتش أين يستطيع أن ينشر كتابه فلا يجد إلا بلداً أو بلدين على الأكثر تستطيع أن تؤمن له حريته في القول.

نحن نطالب بأن يكون النشر على يد السلطة قاصراً على المشاريع الكبرى المتعلقة بالتراث وباعادة التراث مما قد تنوء بحمله دور النشر الخاصة، عند ذلك تؤدي هذه السلطة الرسمية رسالة مشكورة، أما أن تتصدى لنشر الكتب فهي أيضاً ستفرض على الكتاب شروطاً محددة تمنع حريتي.

أيها السادة لا أريد أن أطالب بالغاء سلطة كما تطلب إحدى الدول العربية، و إن كان هذا أقرب إلى الكلام منه إلى الحقيقة، و إنما أريد أن أكف يد السلطة عن قلمي وعن أقلام الكتاب العرب، ليستطيعوا أن يبدعوا أو أن يعملوا على الدفاع عن هويتهم القومية.

د. عزيز الحبابي

الاستاذ سهيل ادريس قال لنا يجب أن نتحرر من الحكومات والسلطات، ولكن أرجو منه أن يتمم الموضوع فيقول لنا كيف نعمل كتاباً من الناشئين، هناك مظالم كثيرة، أعطيكم حكاية ربما كانت من خيال لكن للأسف انها من الواقع. أكبر دار في العالم العربي للنشر تعاملت معها سنوات وطبعت لي كتباً وأعادت طبعها ومنذ سنة 1982 عندها ثلاث مخطوطات بعقد كما يجب أن يكون ولكنها لم تخرجها، واحد من تلك الكتب صحح.... وبقي هناك على الرفوف، لماذا لا أدري بل بعث حق الترجمة للنص العربي إلى دار النشر في باريس، وباعته الدار في باريس إلى دار أخرى في ايطاليا، الطبعة الايطالية، ولكن الفرنسي حين يطالب الايطالي.... يقول ينتظر الأصل العربي، والأصل العربي.... يرفض، ونهائياً، وفسخ العقد الفرنسي والايطالي، وتعاملت مع دور أخرى في فرنسا، وخرجت الترجمة بالنص العربي، وتدخلت السفارة المغربية في تلك العاصمة الكبرى في العالم العربي، وتدخل وزراء بذلك البلد ولحد الساعة الكتاب لم يظهر.

إذن ما حمايتنا؟!

ثانياً لكي تصبح للصحافة العربية مصداقية، ولكي تكون حقاً عربية يجب أن تبني

نقابات الصحفيين تنظيف صفوفها من هؤلاء الذين يكتبون بالتقليد لا بالواقع ، والأمثلة على هذا كل واحد منا يعرفها. هناك صحافيون مصابون بالسيلان يكتبون في كل موضوع وفي كثير من الصحف ولكن يكتبون على هامش الواقع....

من يحمي القارىء؟ ثم أن هؤلاء حين يتحدثون من منابرهم يتخذون موقفاً للوعظ والارشاد هذا قولنا فيجب أن تأخذوا به كما قال الزميل من السودان فما سبق وله الحق فما قال إذن لا يقومون بوظيفتهم المحددة في الأخبار، بل يحورون الأخبار ليصبح توجيهاً وتدخلاً في وعي القراء، وعوض أن يصلحوا فإنهم يفسدون.

إذن هؤلاء هم بعض الصحافيين طبعاً، ومن يمول الكثير من الصحف العربية، والمجلات العربية؟ هناك أمكنة تصدر أعداداً من الصحافة فيها أكثر من عدد سكانها، كان يقال هذا عن لبنان لأن هذا يتحزب لهذا الحزب الخارجي، وآخر لأمة أخرى والى غير ذلك، فلو أنصفوا لاحترموا وقرأت الصحافة ووجدت في القراء المعين والمعين، ولكنهم يبيعون أقلامهم ومن يهن يسهل الهوان عليه.

ثم صحافتنا حتى الكبرى والقديمة منها يقولون أنها صحافة عربية ولكن لا تجد منها إلا الاقليمية والشوفينية ولم تسمي نفسها عربية؟ لا تكتب عن بقية العالم العربي يبقى منسياً لتكون ذات قاعدة متسعة من القراء يجب أن تهتم بكل الشعوب العربية، ولا تنظر إلى الأشياء من منظار الاقليمية فقط.

قضية التلفزيون غالباً لا تحترم نفسها فلا تحترم. الجمهور في حاجة إلى شرائط والى أغاني بدون كلمات بذيئة والى مسلسلات ذات مغزى إصلاحي اجتماعي أما المسلسلات حول المافيات والسرقات والتمرد والعصيان، شبابنا المسكين سوف يرى هذه النماذج ويتخذ منها أبطالاً ويتخذ منها نموذجاً للحياة فإننا نربي على الاعوجاج.

إذن التلفزيون يجب أن يكون في خدمة الجماهير لا بخدمة التجارة، إذن يجب أن تكون الرقابة، ان لم تكن للحكومات وأنا متفق مع سهيل أدريس فعلى الأقل تكون من النقابات والمفكرين والكتاب والشعراء وغيرهم حتى لا نلقي في الساحة ما يضر بشبابنا وأطفالنا الناشئين.

زوجتي أستاذة في الجامعة باللغة العربية والترجمة في يوم نظر ولدي إلى مسلسل وصار يعيد تلك العبارات فقالت له أمه هذه عبارات لا تقال وليست لغوية وهذا الأصلح. قال لها كيف يا أمي، أتجسرين أن تقولي الحق معك ضد التلفزيون، التلفزيون معه الحق.

إذن أصبح في وعي الأطفال أن التلفزيون هو المقام الأسمى والمعلم الأول والباقي لا، هو لا يثق بأمه ولكن يحتج عليها بالكتاب والسنة أي بالتلفزيون هذا التلفزيون المخيف الذي يهيء لنا الأجيال إذا تركناه يتجه على حسابنا فأظن أننا نخون الأمانة، ولهذا لا بد

أن تكون لنا مراقبة من ذواتنا على ابداعاتنا و إلا، تدخلت السلطة، لأن السلطة هي أنا وأنت والجميع هي تنوب عنا اذا لم نقم نحن بواجبنا ووجدت قلباً خاوياً فتتمكن.

هذا ما قاله محامي الشيطان وأرجو أن يقع حوار.... حوار عن مسؤوليات المبدع، الصحافي والكاتب، وصاحب التلفزيون إلى غير ذلك.

فإذا لم نقم بالنقد الذاتي فعلينا السلام.

خالد أبو خالد

أيها الأخوة،

أود أن أعلن أمامكم أنني لا أهاب القنبلة النووية ولا أخاف الأقمار الصناعية، بمقدار ما أخاف مؤسسة التلفزيون العربية، ولا أقول مؤسسات التلفزيون العربية، لأن المؤسسة التلفزيونية العربية هي مؤسسة واحدة باستثناء برنامجها السياسي المختلف من حيث المصطلح.

فشاشة التلفزيون العربية من حيث الزمان مقسمة إلى أربعة أقسام رئيسية،

القسم الأول: سياسي

القسم الثاني: مواد تتعلق بما تستورده تحت يافظة العلاقة مع العالم.

القسم الثالث: الرياضة

القسم الرابع: ما تنتجه مؤسسات الانتاج التلفزيوني البترودولار.

في القسم الأول نحن لا نختلف أن هذه المؤسسات تابعة للسلطات، وتعبر عن نفسها ولا أحد يسمعها، حقيقة لا أحد يسمعها.

القسم الثاني قسم الاستيراد انه يتعلق بعمليات غسيل المخ، التي تتم على الانسان العربي من خلال هذا الانتاج، ثمة شركات لا تتوخى الربح قائمة في العالم مهمتها أن تمهد الأرض للغزو بالمشاة. أرجو أن نفهم هذا جيداً فالتلفزيون العربي ينافس في عدد ساعات البث وهو معني بأن يعبأ هذه الساعات ولا شيء غير ذلك.

في موضوع الرياضة نكتشف بأن الرياضة بالرغم من أننا نحبها ونعتبرها مسألة حيوية في حياتنا، إلا أنها تستخدم الآن من أجل وضع جلدتين حول عيني البغل العربي لكي لا يرى ولا يسمع، فساعات البث الرياضي هي أكبر كثيراً وأوسع كثيراً مما نحتاج ومما يقتضي الحال.

المسلسل التلفزيوني وهنا هي المأساة التي تنتجه شركات البترودولار هذا المسلسل يخضع المبدع التقدمي الثوري إلى مفهوم وقيم المصالحة، لأنه بدون ذلك لا يمر إنتاجه إلى مؤسسة التلفزيون العربي.

ماذا نفعل في مواجهة كل هذا؟
مطلوب إنشاء مؤسسة تلفزيون عربية من يحول هذا؟ هذا هو السؤال، اذا لم يفعل أيها الأخوة فلا امكانية لمواجهة كل ما أوردته في النقاط التي سبقت.
وشكراً.

ليلى العثمان

أيها الأعزاء أرجوكم اذا قلت شيئاً خاطئاً فارجموني بحجر أنا لست خليجية أنا وبكل فخر عربية، وعندما أتكلم فقط أريد أن أوضح شيئاً لأكون مرتاحة.

تكلمت الصديقة فريدة النقاش عن المجلات الخليجية النفطية، قالت انها تأتي بورق مصقول وصور ملونة وديكور والى ما شابه.

أنا لا أتصور أن المجلات الخليجية فقط هي ديكور وصور وورق مصقول. و إلا لما كتب فيها أكبر المثقفين العرب وتعرف الصديقة فريدة، ان رجاء النقاش كانت مجلة الدوحة التي كان يتناقلها جميع مثقفينا العرب ويكتبون فيها أيضاً رغم ما أشار له الدكتور سهيل أدريس أن المجلات التي تصدر عن وزارات الاعلام تحصر الأديب، ليس فقط لهذا السبب انها تحصر الأديب لأنه يقول ما تريده السلطة، هناك سبب آخر.

إذا نظرنا لمجلة كبيرة مثل مجلة الآداب الآن لا يتهافت عليها الكتاب العرب كثيراً رغم أهميتها لماذا؟ لأن مجلة الآداب تمر في وضع حرب لبنان، وأيضاً لا تستطيع أن تدفع للكتاب. هل من العيب أو من العار أن يبحث الكاتب العربي والمثقف العربي عن مكان يكتب فيه ليحسن فيه وضعه الاجتماعي المادي، ونحن جميع مثقفينا أو أغلبهم يعيشون حياة محزنة بصراحة، ومؤلمة.

حسنوا وضع الأديب العربي والمثقف العربي ويستطيع بعدها أن يكتب ما يريده هو بدون أن ينتهي لسلطة من السلطات وبدون ان يكتب لمجلة تابعة.

هناك مجلات عربية تأتي من الخليج وأقول لست خليجية أنا عربية. عالم المعرفة، عالم الفكر الدوحة أغلقت وتعرف الأخت فريدة وتعرفون جميعاً كم من بيت تضرر من إغلاق مجلة الدوحة، رغم انها تابعة للسلطة أيضاً وتمنع فيها أشياء وأنا واحدة ممن منعت لهم أشياء منها لأنها ضد ما تريد السلطة في قصة.

إذن الأديب العربي محتاج ان يكتب حتى لو كانت المجلة ملونة وصور وورق مصقول اذا كانت فيه قدرة، فقط أحببت أن أوضح هذه النقطة وأقول أن الأديب العربي يكتب وكما قال الاستاذ الحبابي أنك تجد كثيرا يكتبون فعلا حتى ولو فتحت «الحنفية» يمكن أن يطلع واحد من المثقفين يكتب في كل مكان، بعضهم مضطر لذلك، حسنوا وضع الأديب العربي، هيأوا له حياة كريمة كثيراً من كتابنا يريدون أن يطبعوا كتابا فلا يستطيعون، أي جهات تتبنى كاتب تنشر له كتاب بدون أن يكون تابعاً

لفكرة أو أي جهة، أي انسان عنده فلوس يتبرعون لسهرات وحفلات عشاء، أعطوا من هذا الجزء لأديب ليطبع كتابه.

اعملوا جمعية، لجنة تجمع من هؤلاء الكتاب المقتدرين وتطبع للكتاب الآخرين بدون أن يكون تابع لسلطة، كيف يستطيع أديب أن يكتب وهو لا يستطيع أن يطعم أولاده. شيء ممتاز أن يكتب هؤلاء الكتاب والأدباء والمثقفين الآن. حسنوا أوضاع الآخرين، هناك أناس في الشوارع هناك أناس تتسكع ولا تجد قوتاً هناك أناس تشرب حتى تنسى همومها ونفقد بذلك أديباً أو شاعراً عظيماً وشكراً.

متدخل

ـ لن أطيل كثيراً حتى لا تصيبني لعنة أستاذنا الدكتور عبد العزيز الحبابي فأوصف بأنني أتكلم فيما لا أحسن من حديث

بطبيعة الحال سأستعمل هنا بعض المفاهيم المجردة لكي أوضح من خلالها ثلاث نقاط اذا أحسنت العد، هذه المفاهيم سأستعمل مفهوم الشكل التاريخي للمجتمع، معنى هذا الشكل هو الصيغة التي يتخذها المجتمع في لحظة ما ليحول بعض فعاليته إلى سلطة ولتكن هذه السلطة سلطة طبقية، أو سلطة بالمفهوم السياسي، أو سلطة بالمفهوم العام، سلطة الثقافة حينما تتحول بعض أجزاء المجتمع إلى سلطة يمكن أن نطلق على ذلك مفهوم الشكل التاريخي للمجتمع، هذه السلطة تفرز من جهة وفي لحظة معينة وسائط اتصال، ولتكن في هذه اللحظة وسائط اتصال هي الأقمار الاصطناعية بالنسبة للدول المتقدمة هي المنابر الخطبي والخطبات في الجمع وفي غيرها وبعض البرامج الاذاعية والتلفزيونية وأيضاً على صفحات الجرائد بالنسبة لمجتمعات متخلفة مثل مجتمعاتنا.

بجانب وسائط الاتصال هذه وبالضرورة وتلقائياً يفرز هذا الشكل التاريخي للمجتمع وسائل قسر وسائل قمعية أي وسائل انفصال، ولتكن وسائل الانفصال هذه ما تحدث عنه قبل قليل استاذنا سهيل ادريس وما سماه بالرقابة في مجتمع متخلف كمجتمعنا. الملاحظة الأساسية ان المجتمعات المتقدمة في ممارستها التي حولت أشكال سلطتها لشكل متطور، واتخذت أما شكل الديمقراطيات أو أشكال أخرى تبدع وسائط اتصال أقوى وبالتالي تفرز وسائل منع وقسر و إقصاء وابعاد أقوى بالنسبة لمجتمعات مختلفة في ممارستها، ولم تحول أشكال سلطتها تفرز وسائط اتصال أقل فعلاً وأقل ضراوة وبالتالي فانها تعجز أحياناً عن أن تحمي نفسها أقصد السلطة أو السلط.

اذن نحن أمام عملية إتاحة للفرص وعملية إقصاء، المطلوب منا الآن ان لا نكتفي بأن نستخوف من عصر الأقمار الاصطناعية، بل أن نعمل ونحن الذين نجتمع هنا في قبة

المبدعين العرب أن نعمل على إبداع وسائل؛ أو وسائل جديدة لطرح المشكلات، صيغ جديدة، أنماط جديدة لطرح المشكلات.

أقصد الآن أن أتحدث عن فكرة واحدة وهي النقطة التالية: هذه الفكرة هي انه لا يوجد اختيار ومطلق كما افترض أن هناك قطبين، قطب أول وهو قطب الاختيار والقطب الثاني هو قطب انعدام الاختيار وبالتالي انعدام الحرية، بالنسبة للملتقي لأنني أتحدث هنا لواحد ممن يمارس عليهم دون أن يمارس عنف الاعلام وعنف وسائط الاتصال التي يبدعها مجتمع متخلف.

أقول هناك قطبان، قطب الاختيار يعني أن بإمكان شخص أن يختار ما أراد أن يتوجه اليه ما أراد أن يستهلك، وليس بإمكان شخص آخر أن يفعل ذلك، هذين القطبين لا يوجد هنالك شخص مطلق الاختيار ولا يوجد شخص مطلق الالزام، وبالتالي فالتراوح ما بين الاختيار وعدم الاختيار هو الموجود عندنا.

اقترح أن نتساءل كيف يمكننا نحن الذين قد يوكل الينا في المستقبل أن نفكر في مشكلات هذه المجتمعات المتخلفة ان تنشيء أن تنتج وسائط اتصال ووسائط منع في أفق إتاحة أكبر قدر من امكانية الاختيار للأميين، واتاحة أيضاً أكبر قدر من امكانيات المنع لغير هؤلاء.

هذا كله سأربطه في نقطة وردت في ورقة العمل ملاحظة هي أن ورقة العمل يبدو لي تصورت حالة الابداع باعتبارها ممارسات فردية، وأظن أنه الآن أضحى من الضروري أن نلتفت إلى هذه النقطة، ليس باعتبارها ممارسات فردية بل باعتبارها ممارسات ذات مؤسسة، لا أدب إلا في المؤسسة التي تتحول مع الزمن إلى سلطة هي مجموعة من القوانين، هي مجموعة من المسائل، لا يمكن لي أن أكتب رواية واسميها رواية إلا وفق إجراءات معينة، تخضعني و إلزاماً تخضعني إلى مفهوم النوع من جهة والى مفهوم النص الروائي من جهة أخرى المسألة الابداعية إذن ليست مسألة أفراد أو ممارسات فردية بل هي مسألة مؤسسات.

كيف إذن نعطي الابداع العربي صفة المؤسسة؟ كيف نجعل ونمنح للابداع العربي صفة القدرة على المواجهة؟ هذه بعض الأسئلة التي أوصي بها من خلال هذه التدخلات أرجو أن أكون قد لا أطلت واكتني بهذا القدر وشكراً.

أسعد فضة

رغم ما قيل فقط كلمة لنا نحن العاملين في مجال التلفزيون لأهمية هذا الجهاز لأنه أصبح البديل لكل وسائل الاعلام والاتصال بالنسبة لجمهورنا العربي الذي نعرف تركيبه جيداً.

كل الأجهزة في الوطن العربي عندها أجهزة لمكافحة المخدرات نحن نشتري هذه

المخدرات ونقدمها لجمهورنا عبر هذه الشاشة للأسباب التالية:

ـ العلاقة التي تحكم المبدع بالجمهور هي التالية: هناك مبدع في مجال الكتابة ككاتب وفنان، وهناك جهة منتجة، هذه العلاقة محكومة بورقة ممنوعات يعرفها الزملاء في الصالة الآن، واستغرب كيف يقبلون بهذه الورقة من الممنوعات التي تغلف فكر المبدع وتقتله وتخدره، كما أن العمل الذي يقدم إلى الجمهور يصبح فارغاً من أي مضمون، وبالتالي يصبح أصعب وأخطر من المخدر هذا من جهة.

أرجو أن يكون هذا موجهاً لنا نحن كفنانين كيف نتخلص من هذه الورطة؟ لا شك أن هناك فنانين وجدوا مناخاً خارج هذه القوقعة وقدموا أعمالاً نعتز بها جميعاً وهم موجودون معنا الآن، أيضاً هذا الكلام موجه للجنة الصياغة كيف تجد وسيلة أن لا يغلف هذا المبدع عقله، ولنعترف أن هناك في عقلنا العربي حفر كثيرة مغطاة بأغطية نسميها الحقيقة الكاذبة، من هذا المنطلق سأقول ملاحظة أخرى، إذا لم نزل هذه الأغطية نكون لن نفعل شيئاً مثلاً، يوجد هناك مشاريع أنا أعتبرها مشاريع للموت بالنسبة لقضايا الابداع والهوية القومية واسمحوا لي اذا غاليت في ذلك، لماذا مثلاً لا يقدم شريط سينمائي أو تلفزيوني في مصر العربية وأنا أقول ذلك من موقع الحب لمصر ولشعب مصر، ولأهمية دور مصر في الوطن العربي، لماذا لا يقدم على مدى سنين طويلة لا يقدم شريط لمبدع عربي إن كان في مجال التلفزيون أو السينما شريطاً للجماهير، عرض جماهيري طبعاً في المناسبات يقدم، ولكن لماذا، أليس من حق المبدع العربي أن يلتقي بجمهوره الذي يحبه والذي يجله، والذي يعلق عليه أهمية كبرى نتكلم عن التفاعل مع الغرب، وننسى ان نتكلم عن التفاعل مع بعضها البعض، أنا أجد في ذلك مشروعاً واحداً من مشاريع الموت لقضايا الابداع والهوية القومية كالمشاريع الأخرى التي بدأت بالوحدة العربية ثم تراجعنا إلى التضامن العربي ثم تراجعنا إلى التفاهم العربي ثم تراجعنا إلى إزالة التفاهم العربي، والزملاء الذين تحدثوا في مجالاتهم في الصحافة المهاجرة أليست هذه الصحافة المهاجرة هي وليد هذا المشروع الميت، هل تصل هذه الصحافة إلى كل الأقطار العربية،؟ أليس هذا هو الموت ـ في القطرية، نتغنى بالصحافة المهاجرة هذه الصحافة المهاجرة هي نتيجة هذا المشروع الميت الذي انتهينا به إلى إزالة التفاهم من الوحدة العربية إلى إزالة التفاهم والخلاف العربي.

أرجو أن نزيل عن عقولنا هذه الأغطية التي نسميها الحقائق الكاذبة، أي كل الصحافة المهاجرة هي نتيجة أمراض قطرية. وهذا هو الموت في القطرية وشكراً.

محمد برادة

في الحقيقة التدخل الذي تقدم به الاستاذ فاضل على جانب كبير من الأهمية، لكن باختصار أنا لا أرى هجمة التلفزيونات العالمية كلها سلبية ستفيد وهذا من باب التعبير

الساخر على الأقل في أن تزحزح وطأة التلفزيونات الرسمية التي لم ينفع معها نقد أو شكاية أو صراخ بصوت مرتفع، ربما ندرك وقد غمرتنا هذه التلفزيونات، التكوينة المختلطة انها وراء انصراف الناس عن انتاجنا الوطني القومي المتفتح.

لكن ما أريد أن أقف عنده بالخصوص هو حرية المخرج السينمائي الكاتب الشاعر في أن يتطور عبر مسيرته الخاصة، صحيح أن يوسف شاهين قدم الأرض وأفلام أخرى ذات جولة اجتماعية، لكن من حقه تماماً أن ينتقل إلى صقع آخر من أصقاع التجريب ومن أصقاع الابداع. فأنا أحب مثلاً «الاسكندرية ليه»، لم أحب كثيراً «اليوم السادس» لسبب آخر ربما لم يحالفه التوفيق لكن من حقه تماماً كمخرج تملك أدواته أن يكتشف مناطق أخرى، مثل ما هو الشأن بالنسبة لأي كاتب كبير، أحسن مثال نجيب محفوظ، بدأ بمراحل اجتماعية وانتهى إلى أسئلة الوجود وأسئلة القلق الخ.. يعني يكون من الكبت ان نطالب الفنان في أي مجال من مجالات التعبير التقيد بموضوعات معينة. بل أذهب إلى أبعد من ذلك فأرى أن العودة إلى الذات من منظور خاص للذات الفردية النوستالجية Nostalgie الذات التي تريد أن تبكي على الاطلال، ولكن الذات في معناها العميق، الذي تكشف من خلال التجارب الفردية عن وطأة المحرمات سواء في علاقتنا بالدين أو بالجنس أو بالعائلة، أو بالوصايات المختلفة داخل هذا المجتمع، مجتمعاتنا العربية القائمة على بنية تقليدية والتي رغم ما بذل من أشياء كثيرة فانها ما تزال قائمة، ونقدها لا يمر فقط عبر الخطاب الايديولوجي أو عبر الخطاب السياسي، ومن ذلك العودة إلى الذات بهذا المنظور هو شيء مطلوب فلذا، أريد أن أستطرد لأوضح ربما الفكرة بسرعة، أتيح لي أن أتتبع بعض المسلسلات وبعض الانتاجات التي ظهرت في فترة ما يسمى بالانفتاح، خاصة في مصر، وأجدها على جانب كبير من الأهمية، لأنها استطاعت فعلاً أن تستثمر هذه الظاهرة وأن تقدم لها نقداً عميقاً، ولكن يخيل إلي أن ما انتهت اليه بالخصوص المسلسلات وبعض الأفلام هما الوصول إلى بنية ثنائية، القيم الأصيلة ممثلة في الشعب، ممثلة في أفراد طيبين، لهم تعلق بهذه القيم، وقيم مزيفة هي التي يمثلها المنغمرون في مرحلة الانفتاح والمشدودون إلى هذه التحولات المشارعة. في حين إلى متى سنظل في هذه المسلسلات في الأفلام هو شيء جامد لكن أظن أن حصر الانتاج فقط في هذا الموضوع مع أنه يلاقي إقبالاً من الجماهير التلفزيونية، هناك أشياء جد إيجابية ليس هناك أي شك، مع ذلك كأن الحياة توقفت عند هذه.

ولذلك ربما أزعم أن العودة إلى قضايا مسكوت عنها ما قبل الانفتاح موجودة في ثنايا البنية التقليدية أو على الأصح البنية المحافظة الرجعية في مستوى السلوكات وعبر الشخص الذاتي، ربما كان ذلك حاملاً لنفحات نحن في أشد الحاجة اليها.

عبد الصمد بلكبير

يتحدث من أمسى يعرف بنبي الاعلام (مرشال ماكلهان) عن أن «الوسائل رسائل» بمعنى أن في الأدوات والأشكال وأساليب التوصيل محتويات أيضا فضلا عن المحتوى الذي قد يتقصده مرسل الرسالة. وهذه المقولة صحيحة إلى حد بعيد على الاقل لجهة ضرورة بل وحتمية الانسجام بين الرسالة كمضمون وأشكال وطرق ووسائل إيصالها. فما يرسل شفويا ومباشرة يفترض فيه أن يكون غير ما ينقل كتابة والمجلة غير الكتاب والاذاعة غير التلفزة، والارسال من المركز غيره من المحيط، ومنبر الدولة غير منابر المجتمع وهكذا دواليك.

وما يهمني من الملاحظة هو انعكاسها على موقفنا أو مواقفنا الثقافية، فنحن بقدر ما نتحدث عن الحداثة والتحديث وما شاكل نعتقد ان ذلك يكفي كخطاب نوايا لكي يكون واقع خطابنا كذلك غير ملتفتين إلى حقيقته الفعلية في التاريخ من خلال طبيعة وحدود تأثيره في المجتمع. فأية قيمة مثلا لديوان شعر أو مجموعة قصصية لا يتجاوز المبيع منها في مجتمع أكثره لا يفك رموز الكتابة ومن يفكها منه تعوزه الامكانيات وتشغله الحياة ولا يجد في المكتوب جوابا على أسئلته أو إرواءً لعطشه أو تحريراً لوعيه ووجدانه وخياله. أقول لا يتجاوز المبيع منها 500 نسخة أو ألف. يعلم الله كم منها سيقرأ؟ وماذا سيقرأ منها! وكيف؟ وأي أثر يبقى لذلك؟

إن شعراءنا الذين لا يهتمون بمشكل الإيصال وأهمه بالنسبة لهم الغناء وهم الاغلبية الساحقة. يحكمون على أنفسهم سلفا ومسبقا بالتهميش وباللاجدوى الذي يصل حد العبث.

ونفس الأمر يمكن التحدث به عن بقية الفنون غير الجماهيرية وللأسف فإنك تجد أكثر أدبائنا في هذا المجال يحتفظ بعقلية أسلافه ممن كانوا يكتبون وينشدون للنخبة الارستقراطية التي تمول انتاجهم وتستخدمه في نفس الآن. رغم تغير الظروف. فهل هو الحنين؟!

يعني ذلك عمليا السقوط في النخبوية والنزعة المثقفية فالمثقفون يخاطبون المثقفين. فالنشر الإبداعي اليوم يكاد يكون مراسلات إخوانية ولكنها تستعمل وسائل عامة مضافا إلى ذلك بعض الرواج في المؤسسة التعليمية الجامعية خصوصا على سبيل استعمال النصوص الإبداعية وسيلة لتحرير وتسويغ جملة أطروحات ومعطيات نظرية ومنهجية قد لا تكون لها علاقة بها مطلقا ولكنها الحاجة إلى المسوغ والمبرر.

إن عمق المعضلة هنا يكمن في الضرورة القصوى والحاجة التاريخية للامم الحديثة إلى آداب تصقل شخصيتها وتؤسس خصوصيتها وتغني وجدانها وتلحم إراداتها وتوحد أهدافها ومطامحها. ولا يتصور نهوض للامم والشعوب المعاصرة بدون آداب وفنون تستطيع، مضمونا ومن حيث الوسائل، أن تصل إلى أوسع وأبعد فئات المجتمع و إلى

أعمق ما يمكن من أغوار عواطفها وذاكرتها و إحساساتها. وما أبعدنا اليوم وأبعد آدابنا وفنوننا عن هذا المطمح المشروع والضروري.

المفارقة هنا وللمناسبة والتي تثير أكثر من سؤال ولها علاقة بتدخلي السابق عن الحداثة والتقليد ما يستطيع أي ملاحظ أن يتأكد منه من أنه في الوقت الذي يستعمل فيه «الحداثيون» وسائل تقليدية (ولا ندري في الحقيقة من يستعمل الآخر، ولا المضمون الحقيقي الذي يصل، هل هو مقاصد المرسل؟ أم محتويات الوسائل؟ فالوسائل رسائل) نجد أن من ننعتهم بـ «التقليديون» هم بالذات الاكثر حداثة فيما يخص استعمال وسائل الاتصال الحديثة. ان اكثر رسائل الحركات الدينية ـ السياسية اليوم ومنذ الثورة الإيرانية بالخصوص تتوسل بوسائل سمعية بصرية، بكارات (شرائط) الراديو والفيديو. فتصل بذلك إلى أوسع جمهور بفعالية ومردودية وسرعة، وأقل تكلفة وأضبط تنظيما وفي علاقات نقاش جماعية.. الخ في الوقت الذي تفتخر فيه هيئاتنا التنظيمية الحديثة وروادنا على وسائل الكتابة وحسب في الكتاب والمجلة والجريدة.

ترى من هم التقليديون حقا؟ ومن هم الحداثيون أمام هذه الواقعة فحسب؟

قضية أخرى أثيرت خلال العرض والنقاش هي ما وقع الحديث عنه باسم «الغزو التلفزيوني» الاجنبي (الغربي) لرؤية ومخيلات شعوبنا. اعتقد ان هذا التخوف مبالغ فيه لعدة جهات. من أهمها ما يتضمنه من تصغير لشأن الجماهير وفقد الثقة في إمكانياتها النقدية وحصاناتها الفكرية انطلاقا من تراثها وواقع مصالحها العينية. وقد أثبتت بعض الدراسات الجادة في الولايات المتحدة الامريكية نفسها حيث الاعتقاد أمسى جازما بأن المواطن الامريكي لم يعد له حول ولا قوة أمام سيطرة التلفزيون على كل مقدراته العقلية والعاطفية.. بل ومصيره نفسه. إن هذا ليس سوى محض وهم وآمال بالأحرى أكثر منها وقائع. وأنه حتى المواطن العادي المتوسط الامريكي له حدود دنيا من القدرات الحسية والعقلية والتي يستطيع بواسطتها تمييز الغث من السمين المفيد من الضار رغم المظاهر التي تقول عكس ذلك غالبا. وانه أيضا وبالأحرى يقرأ البث التلفزي حسب رغباته وحاجاته ومصالحه لا حسب مصالح الباث.

ثم إن لنا هنا بالمغرب تجربة مفيدة في هذا الصدد فمنذ حوالي ثلاث سنوات طرح على الصحافة الوطنية المطبوعة تحدي مواجهة مطالبة بعض الصحف البترولية بسحب طبعات خاصة لها بالمغرب الامر الذي سيفرض تنافسا غير متكافىء على صحافتنا تخوفت له وأقامت ضجة قانونية وسياسية بسببه. غير أن التجربة أثبتت العكس تماما فصحافتنا اضطرت إلى تطوير عملها تأطيرا ومضمونا و إخراجا فضلا عن زيادة الصفحات واستطاعت بذلك فرض مصداقيتها ونجاعتها من جديد على القارىء متغلبة بالاجتهاد والابتكار على المنافسة الخارجية لان حظوظها هي أفضل دائما بشكل موضوعي ولا تحتاج سوى إلى إرادة وجهد.

وأعتقد ان هذا ما سيفرض على تلفزاتنا، وبالتالي مسؤولينا في الاعلام وعلى المستوى الحكومي ككل. اذ أن الخاسر المباشر هذه المرة هو هم بالذات. فأما ان ينقذونا من غثائهم بالجدية والجدة والمشاركة الوطنية والديمقراطية، وإلا فعليهم قبل غيرهم السلاح اعلاميا أما الشعوب فلها من مصالحها ووعيها بها أكبر حصانة.

الحبيب بيده

.... دور النشر، انطلق من التجربة الخاصة التجربة التونسية تقصيرها في البحث عن هؤلاء المبدعين الجدد الذين يريدون البدء في المغامرة والدخول في مغامرة الكتابة ومغامرة الدرس والبحث.

أنا شخصيا لم أسمع في يوم من الايام بمركز دراسات عربية بعث بمراسلة إلى الجامعات لكي يتطلع على ما جد من جديد في ميدان الدراسات وفي ميدان الابداع بصفة عامة.

لم أسأل المجلس القومي للثقافة العربية إذا كان يريد أن يؤسس فكرا جديداً وأن لا يترك الفكر يتحنط مع الوقت من هنا إلى زمن قادم ــ أسأل كيف يمكن أن نساعد هؤلاء الشبان الذين يريدون رغم النكسات، رغم ما يعرفونه من مشاكل حول النشر، وحول وضعية المبدع ووضعية الكاتب ووضعية الدارس يريدون ان يدخلوا هذه المغامرة أن يدلوا باصواتهم وبافكارهم الجديدة التي ربما تنير وتضيف إلى الابداع شيئا جديدا. وشكرا.

مليكة العاصمي

لي ملاحظة صغيرة جداً، وتأسيساً على ما قاله السادة المتدخلون ابتداء من الدكتور سهيل ادريس عن مشكلة السلطة والرقابة وترسيم الأدب، هذه قضايا خطيرة وحيوية، وأريد أن أوضح إشكالية السلطة هذه بالذات، لأن السلطة في رأيي هي أي فكر يميني أو يساري هي أي سلطة تملك إمكانية مصادرة الاخر، أيا كان هذا الآخر، فنحن لا يصح أن ننصب أنفسنا سلطة في مكان السلطة لمصادرة الآخر، سلطة الصوت الواحد الفكر العربي دخل مرحلة التدجين، المواطن العربي دخل مرحلة اللامبالاة، حتى الهيئات اليسارية، يأتي أعضاؤها للاستماع والتسليم والمسايرة وتسجيل الحضور أحياناً، ثم الانسحاب، هذا يعني اننا نساهم جميعاً في خلق مواطن بدون قضية، مواطن بدون رأي بدون فكر بدون إبداع، مواطن مسطح وسخيف وتافه، هذا أكبر خطر على حيوية شعبنا وحيوية الابداع الذي ينتظر منه أن يقود الأمة ويجسدها.

أيها الاخوة أرجو أن نتحدث عن قضية الحرية عن قضية الديمقراطية، أرجو أن

نتحدث عن حرية المبدع أرجو أن نتحدث عن الديمقراطية الاجتماعية عن ديمقراطية الايمان حقاً، عن حرية المبدع، أن يفجر إبداعه ان يضعه أمام الجماهير لماذا ننصب أنفسنا أوصياء على الجماهير، لماذا نقرر ان الجماهير قاصرة وجاهلة ومتخلفة ونحن مضطرون الى حمايتها من الفكر ومن الابداع، هذه منتهى الشوفينية، ومنتهى الاستعلاء على الجماهير، ومنتهى الأنانية.

أتصور أن هذا شيء يرمي الى التسلط الذي يكره الجماهير ويدعي الوصاية عليها، أرجو أن نحمي الجماهير من أنواع السلط، وأن ندعو إلى الحرية والديمقراطية، وأرجو أن نتبين مختلف السلط، التي تصدر منا من كل واحد منا وأن لا نتنبه فقط لسلطة الآخر، وننسى سلطة أنفسنا وسلطتنا فنحن نملك شرطة وجمارك ونضع لأنفسنا مواكبنا، أرجوكم وأدعوكم إلى الايمان بالحرية والديمقراطية وأدعو إلى التحرر من مختلف السلط. وشكراً.

هشام أبو النصر

سأحاول أن أوجز، أولاً هناك أربع نقاط سريعة، أولها أني أشارك الزميل والفنان المبدع الاستاذ أسعد فضة في النقطة الهامة التي أثارها بإيجاز وهو الشيء الغريب الذي أنا نفسي عاجز عن فهمه، ولكن سأحاول أن أكون صوته المسموع في وطنه العربي الثاني سوريا، لأنه ليس صوت فرد ولكنه صوت الجماهير السورية وحق الفنان السوري في أن يرى في نصف وطنه العربي وحق الجماهير المصرية في أن ترى الفنان العربي ليس السوري فقط، أنا لست أفهم هذا الحصار لأن يرى الجمهور المصري أو المتلقي المصري والمتلقي في أي بلد عربي، زميله الفنان المبدع الذي يشاركه في الموهبة وفي الالتزام القومي.

فاعده وسأعدكم بأن أول شيء سأقوله فيما سيتاح لي من وسائل الاعلام أن أركز على هذه النقطة بأن يتاح الفرصة للمتفرج العربي أن يرى زميله وأن تتاح الفرصة للفنان العربي أن يرى عند شقيقه العربي في القطر الشقيق.

المثال الواضح على هذه المصادرة المصطنعة المفتعلة عندما عرض فيها الفنان الكبير دريد لحام في مصر، وأنا نفسي دهشت رغم تقديري ومعرفتي بموهبته السابقة للاستقبال الساحق الغريب، يعني الغريب في شدة إقباله من الجمهور المصري لهذين الفيلمين، طبعاً أولها موهبة الفنان والزملاء الفنانين ومنهم المبدعة منى واصف، ولكن سبب ذلك أن رسالة قومية تعبر عن اشتياق؛ تعبر عن الجمهور؛ نحن نريد أن نرى هذا الفن فلماذا نمنع من مشاهدته؟ في الاشارة إلى ايجابيات القمر الصناعي أقول بأنه ليس كله سلبيات وربما أضيف انه كذلك برغم احساسي الشديد بالسلبيات. الايجابيات تنحصر في رأيي أو تتأكد في انه سيرى المتفرج العربي نوعكم من محاولة كسر حدة

الاتجاهات الردة والرجعية في قمع المواطن العربي فكرياً وقهقرته إلى الخلف بدعوى المحافظة على التقاليد والأصولية كما قلت في مداخلتي الأولى من ما لاصلة له بالاسلام الحقيقي وجوهره والذي بنى حضارته وانتشاره على تسامحه وعلى تقدميته الفكرية، فهي هي الاجابة. كانت هناك حادثة قبل أن آتي كان لها على الأقل دلالة عندي وهو أن دورة سيول ربما غيرت إلى حد ما جزئي حتى لا نغالي بالتفاؤل للمتفرج المصري الذي راقبها فرأى جزءاً هاماً جداً ان كنا أحبطنا في دورة سيول، هو أن هناك المرأة الرياضية في كل بلاد العالم الثالث وأول وثاني ليست هي الصورة التي تدعي اليها ليل نهار الصورة المتقهقرة المتخلفة وهناك من يدعو خلال وسائلنا الاعلامية في مصر بعودة ليس فقط بالحجاب أو النقاب وهذا حق للمرأة ولكن بعدم عمل المرأة، يعني يعيدنا إلى أقطار متخلفة حسمت على الأقل بوطنكم العربي مصر منذ أكثر من نصف قرن.

فهذا شيء خطر فدورة سيول كانت رداً مضاداً على هذه الأفكار التي تسري في مجتمعنا العربي بصفة عامة ولكن بعد المشاركة سأعقب على صديقتي الفنانة الشاعرة الأدبية الخليجية ليلى العثمان برغم اعجابي الشديد بكلماتها أمس وكانت صورة حقيقية ونموذجاً الذي أسعدني لتحرر المبدعة العربية والتعبير عن همومها وأحاسيسها، أنا سأعقب باختصار شديد على ردها على الزميلة فريدة النقاش وليست فريدة النقاش بحاجة إلى دفاع لكن أعتبر انها أساءت فهمها لأنها لم تعن كما قال مشكوراً الاستاذ كامل الزهيري انها تلوم المجلات التي ظهرت في الخليج، وان كان رد السيدة ليلى العثمان ما يحصل تدمير هذه الفكرة، لأن إغلاق مجلة الدوحة نفسها هو ذريعة لأن هناك ضوابط يتوقف عندها المبدع العربي وليس هناك حرية حقيقية متاحة للتعبير في مثل هذه المجلات. أنا يمكن؛ الذي أثار شجوني ووجداني لأنني أصلاً في المقام الأول سينمائي؛ ولم يتح لنا الوقت ولا كرامة الفنان أن نصيب له في همومه السينمائي المصري الحقيقي في هذه اللحظة الآتية ـ السينمائي المصري ايجاد المبدع أو الموهوب في حالة توقف شبه تام، ولقد أشارت السيدة فريدة النقاش في ورقتها السابقة بأنها سألت علي بدرخان فقال لها.... هذا الشيء ينطبق علي وعلى الكثير من الزملاء.

وأعتقد أن السبب الاساسي هو فعلاً وأقول لكم عن خبرة حصلت على الأقل بسوق السينما. هو ثقافة النفط أو تمويل النفط، في السنوات الأخيرة التلفزيون أولاً أصبح المموّل الرئيسي للمسلسلات العربية بوجه عام والمصرية كما أنا فتأكد هو إحدى الدول أو إحدى المحطات الخليجية وهي الأكثر هيمنة وسيطرة سياسياً واقتصادياً وفكرياً وثقافياً.

وكان هذا التمويل واحتكار سوق التوزيع المسلسل التلفزيوني يحمل سيف المعز يتمثل عندي في مقص الرقيب أو في الممنوعات عندنا في التلفزيون المصري ممنوعات ليست صادرة من الحكومة ولكنها صادرة ممن سيقبل هذا المسلسل كثيرة وعديدة

فتنتهي بتأليف من هذه الدولة الخليجية فكراً ومضموناً وشكلاً وفناً وابداعاً لهذه المسلسلات هذه ضعيفة انتقل هذا / المد / إلى السينما المصرية وكان السوق الوحيد المتاح للفيلم المصري العربي هو المنطقة العربية بكاملها، لكن في السنوات الأخيرة على الأقل في العشر سنوات الأخيرة، انحصر توزيع الفيلم المصري إلى الخليج فقط، وأصبح لا يشترى أو أهمية 90٪ من تمويل توزيع الفيلم المصري في الخارج هو هذه الدولة الخليجية، وبالتالي انتقلت هذه السيطرة.

وأقول لكم شيئاً غريباً تكلم الصديق عن أفلام الانفتاح، ويشرفني بكل تواضع بانني كنت من أوائل الزملاء الذين أشاروا وأرهصوا بخطورة الانفتاح الذين تكلموا عن الانفتاح والنتائج المقبلة والمستقبلة وقد أشار البعض وأنا آسف أن أذكر فيلم.... كان يحمل نبوءة اجتماعية وسياسية ولكن ظهرت أفلام انفتاحية استهلاكية وأجرؤ أن أقول هي بتمويل خليجي هي ما نسميه في مصر عندنا وربما لم يصلكم الكم الهائل من التفاهة، ولكن لا تعلموا من ينتج هذه التفاهة. ظهر عندنا في الآونة الأخيرة ما يسمى بأفلام المقاولات. اختيار أردأ الموضوعات وأسوأها وأردأ الكتاب المخرجين ممن هم مستعدون لتقديم كل التنازلات بحجه ظرف اقتصادي. أفلام صغيرة في التمويل وكثيرة، هذا ما ترونه وتلقون اللوم علينا ونحن نعاني المبدعون السينمائيون في مصر من هيمنة هذه الدولة الخليجية من هيمنة ثقافة النفط.

محمد بن يحيى

أنا لا أعتقد انني سأضيف الكثير، لهذا سأختصر كلمتي إلى أقصى الحدود.

القاسم المشترك بين الابداع والصحافة هو الحرية وغياب الحرية يعني غياب الاعلام، وغياب الابداع أو تغييبهم. لكن اذا قلت ان الحرية في العالم العربي كله من محيطه إلى خليجه غائبة، سيكون هذا الكلام كلاما عاما وفضفاضا، واسمحوا لي أن أقول اننا في كثير من المداخلات نتكلم بهذه الفضفاضية، ان التلفزيونات العربية عملت، وان كذا عمل وكذا عمل...

الواقع ان هناك غياب الحرية لكن كان المفروض فينا كمثقفين وكمثقفين عرب يريدون الدفاع عن هذه الحريات والتي أعتقد ونتفق انها هي القاعدة الأساسية لبناء وتطوير الابداع العربي وخلق صحافة عربية حقيقية ومستقبلية.

لنصل إلى هذا لا بد لنا من اتخاذ مواقف، لا بد لنا أن نقول أن الحرية غائبة في البنى الفلاني واننا نساند المدافعين عن هذه الحرية في البلد الفلاني، لا يريد لنا أن نمجد ولم أسمع هنا أحداً يقول أنني أشجع الزملاء الصحافيين وأول تجربة قامت في وطننا العربي هي التجربة التي قام بها الصحافيون الجزائريون في الفترة الأخيرة عندما طالبوا

بإعلام حر... يعني من المفروض أن نتكلم عن خصوصيات هذه المنطقة العربية وان نضع يدنا.... بالذات.

فبإستثناء بعض الزملاء المصريين الذين تحدثوا كثيراً عن مصر لم أسمع عن أي بقعة عربية شيئاً وبما انني مغربي سأقول لكم اننا ربما نقوم اذا تريدون بتحليل أولي للحرية في هذا البلد ولكنه سيبقى تحليلا أوليا سنمزقه، وسنعيد الكرة إلى أن يصير عندنا نصر حقيقي للحرية، وهذا ما كان من المفروض أن يقال وأن تكون هذه نقطة أولى.

النقطة الثانية التي أريد أن أثيرها اننا في اليسار وأغلبنا تحدث باليسار، يجب أن نكون أيضاً موضوعيين، ويجب أن نبدأ بأنفسنا أن تكون أعمدة صحفنا مفتوحة للنقاش، بين هذه الفصائل وتلك وان نبني الحرية انطلاقاً من ذاتنا أن نكون النموذج وما دمنا لسنا النموذج فالحرية ستبقى حلماً كبيراً.

النقطة الثالثة التي أريد أن أثيرها هي قضية الغزو الأجنبي أي التلفزيونات الأجنبية، أنا بالعكس أشجع وأصفق ولا أفهم الذين يقولون أن هذا يشكل خطراً على الأمة العربية أي خطر يشكله على الأمة العربية، انه يشكل خطراً على أصحاب النفوذ في التلفزيونات العربية وليس على الشعوب العربية، الشعوب العربية عندها حماية حقيقية تمتد في جذورها وتاريخها وستفهم ولكنها على العكس سترى كيف يشتغل الآخرون، سترى الحريات سترى ان هناك أحزاب حقيقية وليست أحزاب مشوهة سترى أن هناك صحافة حقيقية، وليست صحافة مزورة سترى أشياء كثيرة وهذا التفاعل هو الذي سيقدمنا ولا أعتقد وليس دوري أن أغلق هذا الباب، لأن المسؤولين عنه أو الذين يزعجهم بالدرجة الأولى هم كما قلت أصحاب القرار الاعلامي.

أيضاً الذي أريد أن أقوله هو أن ربما في عبارة صغيرة هي لا يغير الله ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم، فلنغير أنفسنا نحن أولاً، نحن الذين نريد أن نعطي الضوء الأخضر الذين نريد أن نضيء لنغير ما بأنفسنا، لنفرض حرياتنا لنفرض أنفسنا كمبدعين كصحافين، ليقول أحدنا يوماً ما أنا لن أشتغل في هذه المجلة اذا ما رفضت أن تنشر هذا المقال ما دمت مقتنعاً به. وشكراً.

الجلسة الاخيرة :
السـيـنـمـا

جلسة السينما

الكلمات حسب التسلسل الآتي:

- نور الدين أفاية (ورقة العمل)

تدخلات وشهادات

- ابراهيم العريس
- محمد مرشد
- حسن أحمد خوجة
- هشام أبو النصر
- هاشم نحاس
- بشير القمري
- علي بدرخان
- محمد ركاب
- فردوس عبد الحميد
- عاطف الطيب
- عزت العلايلي
- عبد الحميد المجراب
- صلاح أبو سيف
- مراد وهبة
- هاني الراهب
- علي مصطفى المصراتي
- محمد ياسين عريبي
- خالد أبو خالد
- وجيه مطر
- عبد الصمد بلكبير
- فريدة النقاش
- رمضان سليم

ورقة العمل

نور الدين افاية

الهوية العربية والابداع السينمائي

تعتبر السينما من الانتاجات التخيلية التي تكثف بعض مكونات الثقافة المعاصرة. حاولت كل الشعوب توظيف مخزونها الرمزي وصياغة عناصر هويتها واختلافها من خلال الصورة والصوت. الا ان السينما اضافة إلى كونها اداة تعبيرية ثقافية وجمالية فانها تخضع في عملية انتقال صورها إلى ضغوط السوق التجارية التي تتحكم في نمط التقسيم السينمائي على الصعيد العالمي.

ومعلوم ان السينما، بوصفها ظاهرة ثقافية وتجارية دخلت إلى بعض أقطار الوطن العربي منذ بداية القرن العشرين. واخترقت المخيلة العربية حيث وجدت لنفسها قواعد للاستقرار في بعض مناطق الجغرافيا العربية ولكن بشكل لا متكافىء، لأننا نجد بلداناً عربية استطاعت انتاج أفلام منذ العشرينات من هذا القرن بينما بلدان أخرى لم تنجز الا أفلاماً محسوبة على رؤوس الأصابع. وهذا الواقع اللامتساوي، على كثير من الأصعدة، لا يساعد على تأسيس هياكل سينمائية تستهدف توحيد مقومات الوطن العربي من خلال الصورة والصوت وابداع أعمال تطعم التحرك القومي للثقافة العربية.

لذلك يبدو أن سؤال «السينما العربية» ما زال مطروحاً، لا سيما وان هذه الصيغة ـ أي السينما العربية ـ يختلط فيها البعد الاجرائي بالحلم المستقبلي. بل ان الملاحظ ان الفكر العربي المعاصر لم يدمج بعد حقل السينما في انشغالاته باعتباره حقلاً للابداع الثقافي وللتذوق الجمالي والانتاج الايديولوجي وللتعبير عن الهوية العربية. ان السينما ما زالت على هامش التفكير العربي بالرغم من كونها تمثل أحد العناصر التي تشكل الحساسية العربية المعاصرة. تشكيل ايجابي أم سلبي، هذا حكم قيمة يمكن الخوض فيه. غير ان ما هو أساسي هو أن الصورة السينمائية سواء تمت مشاهدتها في الشاشة الكبيرة أو الصغيرة اكتسبت حضوراً يومياً كاسحاً تؤثر على المخيلة العربية وتدغدغ وجدان الناس وتوجه بعضاً من اختياراتهم.

تأثير بهذا الحجم ما زال لم يحرك، فعلياً، اهتمام المفكرين والباحثين العرب. قد نجد بعض المحاولات قام بها مهتمون ونقاد ولكنها تبقى هامشية أو انها تقتصر على اثارة بعض القضايا التي تهم هذه الظاهرة أو تلك بدون التعمق في الآليات التي تستعملها السينما لاختراق اللاوعي العربي وخلخلة وعي الهوية العربية بذاتها. كل هذا يؤدي إلى التساؤل

عن الأسباب الكامنة وراء تملص الفكر العربي من تناول القضايا القومية التي تعالجها السينما. قد نعثر على تبرير للموقف السلفي من الصور السينمائية ولكن لماذا حصل تهميش هذا الحقل الابداعي في مختلف الخطابات العربية سواء كان ليبرالياً أو قومياً أو ماركسياً؟ بل ان الاهتمام بالسينما كثيراً ما يتم بشكل جزئي أو عرضي أو موسمي أو لأسباب دعائية ايديولوجية، ولكن أن تتحول السينما إلى مجال لأسئلة الوجود العربي باعتبارها تقوم على تأطير الجسد العربي وصياغة قضاياه ومعاناته ورغباته وتطلعاته بشكل تخيلي ذي بعد ابداعي. فهذا ما ينفلت للهم الفكري العربي لحد الآن.

لذلك يلاحظ غياب أي تبادل فعلي بين السينمائيين العرب ومختلف المثقفين العرب، الا في بعض الحالات النادرة. مما خلق هوة كبيرة بين حقول انتاج الفكر والسينما في الثقافة العربية. الأمر الذي أدى باحد المخرجين العرب إلى القول بأن «المثقف العربي ليس فقط مبتعداً عن المساهمة في السينما العربية، ولكن ينظر اليها بطريقة متعالية وبكثير من الاحتقار».

ومن المعلوم ان السينما ليست متوقفة على تأسيس أرضية مادية واقتصادية لانتاج الأفلام أو على تنظيم سوق عربية توزع مختلف انتاجات الأقطار العربية فقط بل انها مرتبطة أيضاً باعتبارات اجتماعية يتداخل فيها الثقافي والسياسي بالأخلاقي. لأنها ابداع حديث تستوجب ضبطاً عقلانياً وتوجيهاً مؤسسياً. لا سيما وانها من أكثر الفنون المستدعية للعمل الجماعي والتنسيق والحوار. فكثيراً ما علت أصوات المبدعين والنقاد للدعوة إلى وضع «استراتيجية للعمل الثقافي في مجال السينما العربية» تسعى إلى تأسيس سينما عربية بالفعل. وذلك بخلق تكامل قومي يبتدىء من ايجاد قواعد تحتية ضرورية وسوق عربية منظمة وايجاد دور العرض والتوثيق المحلي والقومي وتنظيم المهنة السينمائية وتبادل المعلومات وتعليم السينما وتشجيع الثقافة السينمائية لتربية الذوق الفني للمواطن العربي من خلال الأندية السينمائية وجمعيات الهواة.. الخ.

والسينما بوصفها ممارسة فنية وتجارية ذات طابع جماهيري تجد نفسها محاصرة من طرف نوعين من العوائق، السلطة السياسية التي تسيطر على قنواتها التواصلية من جهة والشركات العالمية التي تتحكم في أهم الوسائل والامكانات سواء كان انتاجاً أو توزيعاً من جهة ثانية. لذلك فان كل حديث عن توظيف العمل الفني في ثقافة ذات منطلقات مبدئية يجب أن يراعي خطورة العوائق التي تحول دون تداولها وتبادلها. وهذا الواقع سيطرح اشكالاً أساسياً يمكن صياغته كما يلي: كيف يمكن توصيل قضايانا العربية بأساليب تراعي مبادىء التواصل الجماهيري إلى أكبر عدد ممكن من الجماهير العربية؟ وما هي الطرق الكفيلة للدخول إلى العالمية بطروحات قومية مدركين أن هذا الدخول يقتضي الحوار قليلاً ويشترط الصراع الساخن في كثير من الأحيان لأن منطق الصراع هو منطق لا متكافىء على المستوى الدولي ويستوجب معرفة تسيير الأموال وتوظيفها بقدر ما

يستلزم ذكاءً خاصاً في معرفة تسيير الأفكار وادارتها؟

ان الاستراتيجية الغربية والصهيونية عرفت كيف تستغل التشتت العربي اقتصادياً وسياسياً وثقافياً، بايجاد قواعد وقنوات لاختراق الوعي العربي والتشويش على المخيلة اعتماداً على مختلف الانتاجات المخطوطة والسمعية البصرية ولا سيما التلفزيون والسينما. فاذا كانت الأرض العربية محتلة بالسلاح والقوة فان الساحة السينمائية العربية محتلة من الخليج إلى المحيط. في غياب تكامل سينمائي عربي، انتاجاً وابداعاً وتوزيعاً، فان العين العربية تركت لما يضبب لها الرؤية ويغربها عن واقعها، وتنهل من صور لا علاقة لها بالقضايا العربية.

ان السينما العربية، بالرغم من اختلاف كمها وكيفها حسب الأقطار العربية، حاولت ان تتجذر نسبياً في الواقع الثقافي العربي وان تواكب مختلف تحولاته ومشاكله. وباستثناء النزعة الميلودرامية التي سيطرت على جل الأفلام المصرية أو نماذج الحدوتات المقلدة للنمط الأمريكي فان السينما المصرية مثلاً، عرفت من كمال سليم إلى علي بدرخان وغيره، محاولات ابداعية جد متقدمة سواء على مستوى الالتزام المبدئي أو الصيغ الأسلوبية. وهكذا ظهر ما يسمى بالسينما الجديدة، أو السينما الواقعية.. الخ. هذا على الصعيد المصري. اما على المستوى العربي، فان التجارب متفاوتة والأشكال متنوعة والمنطلقات الفكرية والسياسية مختلفة حسب اختلاف الوضع الثقافي والنظام السياسي، لكن ما لوحظ في السنوات الأخيرة ولا سيما في سوريا ولبنان وأقطار المغرب العربي، هو بروز جيل سينمائي جديد مثقل بالهموم العربية وحامل لحساسية جمالية ولثقافة نقدية جعلت من انتاجاته تحولاً دلالياً وسينمائياً في تاريخ «السينما العربية». وبالرغم من أن أغلب هؤلاء السينمائيين ينتمون إلى بلدان عربية تشكل أطرافاً للسينما المصرية، فان أفلامهم برهنت عن طاقة ابداعية وفكرية ذات اصالة. اذ انهم اقتحموا موضوعات جديدة وعالجوها بأساليب جديدة. فالمسألة الفلسطينية وقضايا الفلاحين والهجرة والمدينة والمرأة ومحاكمة المؤسسات.. الخ أصبحت موضوعات تحولت السينما العربية الشابة معها إلى شاهد تاريخي على مختلف تبدلات وصراعات وقضايا المجتمع العربي..

ومع ذلك تبقى كثير من المعالجات سجينة الرؤية القطرية ولا ترقى إلى مستوى ادخال الهم العربي كانفتاح لرصد مقومات الهوية القومية في السينما العربية. فسؤال الكائن العربي يجيب عنه الوجود العربي في استقلال مطلق عن أساليب التعريف به، كما ان الشخصية العربية ما زالت لم توضع بعد في قائمة الأولويات داخل الممارسة السينمائية. فكم عمل الغرب على تشويه ومعاداة الانسان العربي في انتاجاته السينمائية وقدمه كرمز للتخلف والتوحش والعنف. ونحن نكتفي بالتنديد بهذه الأعمال بالكلام والكتابة ولكننا لم نستطع بعد تقديم أعمال سينمائية تعكس تفاصيل الهوية العربية في تعبيراتها الحضارية

المتجذرة في الواقع والتاريخ الثقافي القومي ذي الأبعاد التحررية. لا شك أن هناك عوائق مادية وسياسية، ولكن العامل الابداعي له مسؤولية قصوى لا يجب الاستهانة بها.

لا يسمح حيز هذه الورقة بالحديث عن الاتجاهات المتعددة التي أفرزها تطور «السينما العربية» ولا على الوقوف عند توتر العلاقة مع المتلقي والجمهور لأنها من أكثر الموضوعات اشكالية، ولكن المبدعين السينمائيين على مختلف اختصاصاتهم، لم يتوقفوا يوماً عن التأكيد على أن حاضر ومستقبل السينما العربية لا يمكن أن ينهض الا من خلال تنسيق قومي وتكامل عربي وان مواجهة الاختراق الثقافي الغربي للهوية العربية لا يتم الا بسينما عربية موحدة.

فكيف يمكن تحويل هذا الموقف السينمائي القومي من حالة الكمون إلى حالة الفعل؟ وهل الاعتبارات الانتاجية والتوزيعية وحدها هي التي تحول دون امتداد الابداع العربي عبر المكان العربي؟ أم ان أسباباً ذاتية وسياسية تسهم في تهميش وتجميد الابداع العربي؟ ثم كيف يمكن توظيف مختلف الفعاليات الثقافية في المجهود السينمائي حتى يصير رافداً محفزاً للثقافة العربية التي تشكل، الآن، أهم مقومات الهوية العربية الواحدة؟

مداخلات وشهادات

شهادة الناقد ابراهيم العريس

أن علم التاريخ هو، في المجال الذي نبحث فيه، العلم الوحيد الممكن، ولأن الواحد منا بات حذرا من الإيديولوجيا لا تستهويه ولا يستهويها؛ أستسمحكم عذرا، في هذه الكلمة التي أرجو أن تكون قصيرة مكثفة، خفيفة الوطء، في أن أتحدث في مجال السينما، عما صار، لا كما ينبغي ان يصير، وذلك اقتناعا مني بان ما سيصير، إن هو إلا ملك للمبدعين وحدهم، هم مرجعه حتى لحظة صدوره، وهم القيمون عليه. أما بعد ذلك، بعد ذلك فقط فان، هذا الذي صار يصبح ملكي، ملككم، وملك الجمهور، يصبح الأمر الذي يحق لنا أن نخوض فيه، درسا وتحليلا، لعلنا نطلع من كل ذلك بدروس الملموس.

وأبادر، منذ الآن، قائلا بأنني في هذه الكلمة لن أنوح وأقول أن السينما في أزمة، لسبب بسيط نابع من القناعة بأن لا إبداع فنياً من دون تأزم، ولا استجابة إلا أمام التحدي. والفن استجابة لتحد مستمر، يبتكر المبدعون وحدهم، من دون وصاية أحد عليهم، أساليبها ويحددون أزماتها و إيقاع تأزمها، انطلاقا من كل ما يتصادفون معه من لحظات توتر وقلق وخوف وقمع ورغبة وحب وفرح وموت. فقط يهمني ان اتوجه صوب التاريخ لأقول، قبل أي شيء آخر، أن تاريخ السينما العربية المتواصل حتى الآن، والذي سيتواصل ولو بأشكال مختلفة يبتكرها العصر وتقنياته. هذا التاريخ يفيدنا بان

هناك حقا، انتاجا سينمائيا عربيا كبيرا. كبيرا في كمه كما في نوعيته. لكن مشكلته هي هي، مشكلة شَعْر الكاتب برنارد شو، الذي حين طلب اليه، يوما، ان يعرف الاشتراكية وضع مؤلفا في مئات الصفحات، فطلب اليه أن يعرف الرأسمالية فأشار إلى صلعته الوضاءة و إلى لحيته الكثة وقال: تلكم هي الرأسمالية، غزارة في الانتاج وسوء في التوزيع. وأنا اعتقد ان هذا القول يكاد ينطبق على انتاجنا السينمائي العربي: غزارة في الانتاج وسوء في التوزيع، أو التوزع اذا شئتم لان لدينا الآن كماً هائلا من الافلام العربية، وسوءاً في التوزيع، لأن القسم الاعظم من هذا الانتاج كان وليد الساحة المصرية.

و إذ أقول هذا، أبادر إلى الإشارة، كنوع من رد الاعتبار إلى ذاكرتنا السينمائية العربية الجماعية، بان الانتاج السينمائي العربي لم يكن ابدا بالسوء الذي صورناه دائما عليه، وأجازف بالقول بأن نسبة الجيد إلى الرديء في الانتاج السينمائي العربي، كانت دائما اكبر من نسبة الجيد إلى الرديء في كافة ضروب الابداع الاخرى، من قصة وشعر ومسرح وغناء وموسيقى. بل، ولكي لا تظل تركبنا عقدة النقص الفاجرة، لأجازف أيضا بان اقول بان نسبة الجيد إلى الرديء في إنتاجنا السينمائي العربي، كانت دائما معادلة لنسبة الجيد إلى الرديء في سينمات الشعوب الاخرى. على اقل تقدير.

لست أقصد بهذا اننا نعيش في أحسن العوالم الممكنة، بل أقصد انني احب ان انظر إلى الامور من حيث واقعها التاريخي لا من حيث رغبات قمعنا الايديولوجي. واضيف، فيما يتعلق بالغاية عن ملتقانا المشكور هذا، انني اعتقد، انما جازما، بان السينما العربية المصرية لعبت على الدوام دورا اساسيا. سواء ادرك صانعوها هذا ام غاب عنهم، في ترسيخ نوع من الحساسية الوحدوية لدى أعداد وأنماط واسعة من المتفرجين العرب. لكن المؤسف ان هذه الحساسية ظلت على الدوام شعاعية الاتجاه. أي انها انطلقت من مصر لتصب في كل قطر عربي على حدة. فلم تكن تبادلية، فعملت بهذا و يا للأسف تبعا لمنطق استاذنا نديم البيطار على أساس «الاقليم القاعدة» البسماركي، فلم تؤد دورها كاملاً.

لكن الذنب ليس ذنب الذين انتجوا، بل ذنب الذين لم ينتجوا، واسمحوا لي هنا ألا استطرد حول هذه النقطة لان ليس هذا المجال مجال بحثها وأعود إلى من انتجوا فاقول، اذن، ان السينما المصرية العربية، حتى في تطبيقها لنظرية برناردشو حول لحيته وصلعته، وحتى فيما خيل الينا دائما انه رديئها، عرفت كيف تقوم بدورها في رسم طبيعة ثانية للمتفرجين، لن اخالفكم ان شئتم ان تعتبروها جزءاً من هوية قومية عرجاء. وهذه الهوية لكي تكون تبادلية مستقيمة المشية لابد من ان تتدعم بتحرك سينمائي يقوم به الذين يقفون الآن عاجزين عن الانتاج، على شكل افلام تقول ما عندهم، وانا واثق أن عند الجميع أموراً يقولونها.. ولست انا من يقول لهم.. هكذا ينبغي ان تفعلوا فقط.

بل اقول: انظروا بتمعن إلى التجربة الملموسة لسينما «القاعدة ـ الاقليم» فستجدون فيها أجوبة تفوق في ذكائها وتواضعها وعبقريتها، كل ما يمكن للقاعات المطعمة بالف ايديولوجيا وايديولوجيا ان تقوله لكم.

هذا، بكل اختصار وبساطة، جانب من الموضوع.

أما الجانب الآخر فجانب الابداع.

في هذا السياق نعرف جميعا ان السينما، بكل تفرعاتها، هي أم الفنون الآن، ففيها من الشعر والمسرح ـ والمسرح هو الكلام على عكس ما جاء به الاستاذ علي سالم ـ وفيها الفن التشكيلي حركة وألوان وخطوط ومناظير، وفيها الموسيقى والطقوس وما تبقى. ومع هذا لانزال نلاحظ منذ صارت السينما سينما، كيف ان مبدعينا العرب، من غير السينمائيين، يستنكفون عن اللجوء إلى السينما لايصال فنونهم إلى المتفرجين ـ المستمعين، ممارسين تجاه هذا الفن الشامل احتقارا وتعاليا غير مبررين. وأضرب على هذا مثلين: مثل أستاذنا جميعا نجيب محفوظ الذي استنكف دائما عن كتابة السيناريوهات بنفسه للافلام التي اخذت عن رواياته، بينما لم يستنكف عن كتابة سيناريوهات، تبدت فيما بعد جيدة على أي حال. لقصص كتاب يقلون عنه شأنا، معتبرا كتابة السيناريو للآخرين مجرد مهنة مربحة، تاركا امر العناية السينمائية بروائعه الادبية، مشاعا لمن يشاء. والمثال الثاني، مثل شاعر عربي كبير، يفاخر بانه في حياته كلها لم ير فيلما عربيا واحداً.

استنكاف مبدعينا الكبار عن خوض فن السينما، الذي هو في هذا المعنى وحده، فن جماعي، جعل الساحة خالية امام السينمائيين الذين غالبا ما وصلوا إلى السينما عن طريق تقنياتها الجزئية، أو عن طريق الفهلوة أو الخبرة الشخصية الملموسة غير المطعمة بأية أبعاد ثقافية. وعلى هذا، قل ان تميزت الافلام العربية بحساسية تشكيلية خاصة، أو بإيقاع موسيقي داخلي أو خارجي ملفت، أو بكلام حواري مبدع، مع أن السينما، كما قلت وأكرر، تتسع لكل هذه الفنون وغيرها. لانها الفن الشامل والأشمل.

لست أدري كيف حدث هذا ولماذا. ولست املك وصفة لما ينبغي ان يحدث، فانا حذرتكم سلفا من انني مولع بالتاريخ، كاره للايديولوجيا. لكني اعتقد ان السينما يمكنها ان تستفيد من دروس الماضي في اتجاهين:

أولا اتجاه نحو المزيد من عدالة التوزيع يتمثل في الوصول إلى حركة تبادلية في رسم الحساسية القومية الموحدة عن طريق الثقافة، علما بان ما من شيء، في ايامنا هذه، غير الثقافة، يمكنه أن يرسم تلك المعالم، ولا بأس في هذا الاطار من تبادل الخبرات، وخروج المبدعين السينمائيين عن قوقعاتهم القطرية متنبهين إلى ان افضل فيلم شاهدناه عن الصين مؤخرا، كان من اخراج ايطالي وانتاج ـ إنكليزي وتمثيل امريكيين، وان واحداً من افضل الافلام التي عبرت عن عمق التأزم في الهوية الامريكية، كان فيلما لألماني

مبدع.. وان افضل افلام حققت عن فلسطين حققها مخرجون غير فلسطينيين.

وثانيا، الاتجاه الآخر هو اتجاه تبادل الخبرات الابداعية في سبيل بناء أفلام افضل، فيضيف الفنان التشكيلي، كما فعل المرحوم شادي عبد السلام بروعة، إلى اللغة السينمائية خصوصيات التشكيل، ويضيف الشاعر إلى الحوار، والمسرحي إلى السيناريو والموسيقي الجاد إلى الاغنية. وأراهن انه لو تم مثل هذا الامر، فان السينما لن تكون وحدها المستفيد، بل سيزداد الشعر غنى. ويخرج من روتينيته الخطابية الراهنة، وستزداد الرواية اناقة وديناميةً، فتخرج عن تكراريتها المملة ويتمكن مؤلفوها العرب اخيرا من ان يكف الواحد فيهم عن ان يكون مؤلف عمل واحد يكرره بسأم إلى ما لا نهاية. وتزداد احتفالية المسرح احتفالية، وتتألق الموسيقى أكثر.

أطوباوية ما أقول؟

لست أدري، ادري فقط ان هذا ما علمتني اياه دروس تعمقي في تاريخ فيملنا العربي.. وانا كما قلت لكم مولع بالتاريخ، اعتبره في المجال الذي نتحدث فيه، العلم الوحيد الجدير بالاعتبار.

والسلام عليكم.

د. محمد مرشد

الابداع السينمائي والهوية العربية

لقد كان وما زال للهوية العربية حظ أكبر لتظهر في السينما أكثر من ظهورها بالمسرح. وهذا راجع اساسا إلى أن السينما فضلا عن أنها أوسع وأسرع انتشارا فإنها كاختراع وصلت إلى بلاد العالم ومنها البلاد العربية في سنوات قليلة بعد ظهورها في نهاية القرن 19. لكن حتى ونحن في نهاية القرن 20 بقي في السينما من ملامح المسرح العربي ما سبق وأن عرقله ووقف عقبة في سبيل رسوخ الهوية العربية بالمسرح، ألا وهو اعتبار أن الانتاج الاوربي هو النموذج أو الموديل الممتاز الذي يجب أن يحتذى. وفي حالة السينما ظهر النموذج الامريكي ايضا، وطغى على الموديل الاوربي... وللاسف مازال جاثما على معظم الابداعات السينمائية العربية الحالية.

وفي هذا الامر اقترح عمل حلقات بحث ومكاتبات بين السينمائيين حول وسائل التخلص من هذا الثقل الامريكي الكاتم على انفاس الابداع السينمائي العربي.

اذا كان من المعروف للجميع أن رحلة الميل تبدأ بخطوة فمن المعروف في علم الجمال أن الخط انطلاقه نقطة. ومن شاهد الفيلم القصير الذي الفه وأخرجه كاتب هذه السطور «الخط انطلاقه نقطة» سيجد أنه كعنوان وكفيلم انسب وأقوى من «رحلة

الميل....» لوصف تواجد نقطة حدوث مؤتمر الابداع الفني والأدبي من حالة انطلاقه تكوين خط السينما العربية.

وكما هو واضح في الفيلم إذا انطلقت نقطة السينما العربية في مسارها السليم لتكوين خط عربي ذي هوية عربية واضحة فمن المنتظر أن تتواجد بالقرب منها نقطة أخرى قد تتخذ شكلا سداسيا معروفا لدينا جميعا... وسوف تمتد لا محالة في الاتجاه المضاد... والصراع بين الخطين واقع ايضا لا محالة ويستوجب أن نستعد له للمحافظة على الهوية العربية في خط السينما العربية.

ننتقل إلى النقطة التالية المكونة لخط سينما عربية. وهي سؤال محدد: ما هي انسب المدارس الفنية السينمائية لكي تتبع في تأكيد الهوية العربية في السينما؟ ذلك مع الاخذ في الاعتبار أن المدارس الاخرى سوف تتبعها بالتواجد.

ويقترح كاتب هذه السطور المدرسة التي بدأها في مصر كمال سليم «بعزيمة» جبارة وواصلها صلاح أبو سيف في بداية أفلامه ولكنها لم تكن نهايتها وما تواجد أبو سيف في مقدمة المدعوين لهذا المؤتمر إلا تأكيدا لدوره في استكمال ما بدأه سليم في فيلم «العزيمة».

وكأن إدارة هذا المؤتمر استشعرت هدف خط الواقعية هذا وضرورة إمتداده في المستقبل فاختارت أن تدعو من بين تلاميذه من تمسك بهذا الخط، فجاء الأول مع «سواق الاتوبيس» بعد أن إقترب منه جدا في حجم فيري كلوز، أب. والثاني جاء بعد أن وقف يتأمل «أهل القمة» وواقع هؤلاء الذين لا نراهم عن قرب، المخرج علي بدرخان. واستكمالا لوجهة النظر هذه كانت دعوة مخرج الافلام التسجيلية هاشم النحاس.

سليم وأبو سيف والطيب ثلاثة أجيال لازمهم زمنيا مبدع آخر عمل باخلاص سديد كمبدع حتى أحس به ليس ناطق اللغة التي يكتب بها فقط بل أحس وتأثر بكتاباته من يتحدثوا غير العربية... وأخيرا أعطوه جائزة نوبل. وجاء في حيثيات الجائزة شدة واقعية ما يكتب الاديب نجيب محفوظ.

إن هذا الاختيار للمدرسة الواقعية مسألة تفرضها الضرورة الملحة التي نحياها اليوم. فالواقعية هي المدرسة القادرة اكثر من غيرها على توضيح و إبراز الهوية الخاصة بالفنان وبمن حوله بالمكان الذي يعيش فيه، والشخصيات التي يراها أو يتعامل معها وبالزمن الفعلي الذي يحياه... الخ... وكلها نقاط تحتاجها الهوية العربية لكي تظهر على الشاشة الفضية.

إن الخطوط التي بدأها كمال سليم من صفر واضح جميل لواقع الانسان المعنوي والذي هو بالضرورة جزء لا يتجزأ من واقع الانسان العربي خطوط حفر يشبه حفر أجداده الفراعنة على الحجارة حفروا جمالا على الحجارة فخلدوا الجمال لا الحجارة، حفروا الثقافة والمعلومات والفن حتى في كتاب الموتى فعاشت جميعا واستفاد منها العالم

ومازال مبهورا بها ولابد الآن من تنسيق جاد لكي يمتد هذا الحفر إلى أيدي أجيال جديدة تجيد فن الحفر الفكري والشعور القومي.

وما يصح من مسار للسينما المصرية من اتجاه في المستقبل للواقعية التي قد تصل للتسجيلية في بعض الاحيان يصدق للسينما في البلاد العربية كمسار فنجد جميعا عاملين في السينما وجماهير لازلنا لا نعرف الكثير عن واقع بلادنا العربية، لدرجة يصح معها التطرف في الدعوة إلى واقعية تسجيلية كمرحلة انتقالية للمدارس الفنية الاخرى التي قد تزيد مدرسة جديدة نتاج التعرض السينمائي، المتنوع فيما بعد، للهوية العربية.

أما المطلب الثاني فهو خاص بالبلاد العربية الاخرى وما تنتجه من افلام سينمائية وأرى لهذا المؤتمر دورا قويا في المستقبل من خلال متابعة مستمرة لما يحدث في السينما بالبلاد العربية وأقترح ان تكون احدى توصيات المؤتمر تكوين لجنة خاصة لرصد ما يحدث بالسينما في كل بلد عربي وعمل «رسم بياني» لتواجد الهوية العربية بأفلامها وبناء على هذا الرسم يمكن تحديد مسارها في افلام المستقبل بحيث تنبثق توصيات المؤتمر في اجتماعاته المستقبلية عن دراسة واقعية لحالة السينما بالبلاد العربية. ومن هنا يكون من السهل والمنطق العمل بهذه التوصيات، ولا يكون لها طابع معظم توصيات المؤتمرات حولنا، حبر على ورق... حبرنا يجب أن يخط على السليلوية وللفنان المبدع أن يحفر بجمال منبثق من هوية عربية ومن موهبته الفنية... فنا حرا.

رغم قوة وانتشار السينما المصرية في البلاد العربية فان هذا لا يكفي، والمطلوب الآن أن تيسر السبل لانتشار بقية السينما التابعة للبلاد العربية الاخرى كل بميزاته الخاصة حتى تكتمل ألوان الهوية العربية في انسجام جمال فني.

أما بالنسبة للسينما المصرية نفسها فيجب تصحيح مسارها الذي احيانا ما بعد عن الخط السليم خاضعة لمتطلبات الموزع الذي تبث في اكثر من فيلم وموسم وعام. انه يبقى على المال على المكسب لا على الثقافة ناهيك أن تكون مؤكدة للهوية العربية.

وفي الحديث عن سينما عربية مستقبلية يستحيل أن نغفل اطارا هي داخله فيه لكنه رغم صغر حجمه الجسماني فهو عملاق في انتشاره ولحويته وسرعة تلقي التلفزيون: كنت أرى أن يخصص له جانب مساوي ان لم يكن جانب اكبر من جانب السينما في مؤتمر الابداع هذا.

لذا ارجو ان تكون احدى توصيات هذا المؤتمر تخصيص يوم للتلفزيون العربي في العام القادم 1989.

والكلمة الاخيرة خاصة بالرقابة التي تفرضها معظم الحكومات العربية على مبدع السينما.... رقابة تحد من تخيله بشكل واضح وهذه ضربة في صميم عمله كمبدع. وقد وصل الحال ببعض المبدعين إلى حفظ القوانين الرقابية ثم الابداع حسب المسموح. مسألة لها تأثيرها السيء على انتعاش الهوية العربية على الشاشة الفضية.

لذا ارى ان تكون هناك توصية اخرى في نهاية هذا المؤتمر تنادي بالالغاء الرقابة تماما على الفنان.

فهو انسان مسئول قد نضج الآن سواء رأت الحكومات ذلك أو لم تراه، ارادته أو لم ترده. انسان مسؤول يدرك أبعاد ما ينتج من ابداعات وتأثير ذلك على اخيه متلقي هذا الابداع.

ان الرقابة على المبدع تنبع من داخله هو وتلازم خطوات تنفيذ ابداعه كانسان يبغي الحياة، يبغي الحرية، يبغي الجمال.

د. حسن أحمد خوجة

أيها الاخوة والاخوات، أشكركم وأشكر الأخوة الذين سنحوا لنا هذه الفرصة الطيبة للقاء بكم في هذا البلد المضياف، واللقاء ثانياً بهذا الجمع الجماهيري الغفير الذي يعبر عن وعي عربي صادق وحقيقي مهتم بقضايا قومية وقضايا انسانية، وقضايا ثقافية فنية في ذات الوقت.

لم يحالفني الحظ أمس لحضور الندوة الصباحية الأولى من هذا اللقاء الهام، ولكن جئننا لحضور الندوة المسائية، وكانت في الحقيقة ندوة الأمس مثمرة وقوية وغنية لما طرح فيها من آراء ومواضيع.

القضية الأساسية التي أحب أن أتكلم عنها في كلمتي تبق قضية هامة وقضية مركزية وهي قضية الالتزام في أي عمل فني إبداعي.

فيما سمعناه أمس من جميع المتحدثين كانت هناك آراء مختلفة، تحدثت عن قضية الاتجاه، أو تحدثت بالفعل عن قضية الالتزام التي تحدث عنها الاستاذ محمود أمين العالم وعقب عليها كثير من الاخوان الآخرين بآراء مختلفة.

بالنسبة للعمل الفني لا يجب أن نسقط من حسباننا قضية هامة ورئيسية وهي أنه لا يمكن أن يكون هناك أي عمل فني حقيقي دون الالتزام الفني. الالتزام الحقيقي بالقضايا القومية أولاً، سواء كان أدبي أو موسيقي أو شعر أو نثر وغيره..

الدليل على ذلك أن الأعمال الفنية العظيمة التي ظهرت في تاريخ الفن العالمي أو تاريخ الأدب العالمي، منذ بدء المسار الطويل، لم تسقط من حسبانها أبداً العامل القطري أولاً والعامل القومي ثانياً، وثالثاً العامل الانساني الشامل في وضعه النهائي..

فيما يتعلق بموضوعي أو كلمتي أو تعقيبي أو رأيي بالنسب للسينما العربية، السينما العربية كانت دائماً منذ ولادتها رغم الحديث الطويل عن هوية ومضمون الفيلم العربي يجب علينا أن نعترف بصدق ان الفيلم العربي فيلم موجود الفيلم العربي الصادق، الفيلم العربي الهادف، الفيلم العربي الملتزم موجود على الساحة العربية، منذ ولادة السينما كفن سابع ظهر في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

لا أريد أن أتدخل في قضايا جانبية، تتحدث عن تاريخ السينما ولكن أعتقد انه أي انسان موجود عنده خلفية، كما قال الأخوة الذين سبقوني ان السينما أصبحت من أهم الفنون وأخطرها، الآن في هذا العالم المعاصر، لأنها تستطيع أن تصل بشكل مباشر، وغريب جداً إلى قلوب الملايين، والى وجدانهم وتخاطبهم وتخاطب اذهانهم ومفاهيمهم.

بالنسبة للأفلام العربية التي ظهرت والتي تركت آثارا في تاريخ الفن السينمائي العربي، كانت أفلام ملتزمة بقضايا الانسان العربي، سواء كان في بداية القرن عند ظهور السينما، كانت ملتزمة بها حركات تحرر، وقفت بعضها تتحدث بشكل أو بآخر، كما قال الأخوة الذين سبقوني من الأساتذة في الحديث سواء كان في الحركة المسرحية أو في الحركة الشعرية، أو في الحركة الأدبية كان هناك أقطاب ورواد يتحدثون بشكل أو بآخر عن الضغط وعن الغطرسة الاستعمارية التي كانت موجودة على الأرض العربية، وظهرت هذه حتى في شكل رمزي في أعمالهم وأفلامهم.

كان الفيلم المركزي حقيقة له أثر في تاريخ السينما العربية كما تعلمون، فيلم كمال سليم العزيمة، كان أول فيلم واقعي عربي مصري، ظهر وهو يعد الآن أشرف وأخلص نموذج للفيلم العربي الواقعي.

هناك قضية أساسية يجب أن نطرحها لقد ظهرت سينما عربية حقيقية في فترة عبد الناصر في مصر، وكلنا نعرفها عندما ظهر جيل الرواد الكبار من أمثال صلاح أبو سيف ويوسف شاهين، وتوفيق صالح وغيرهم من المخرجين الكبار الذين عملوا أفلاما أصبحت الآن شيئا من الطراز الكلاسيكي، للسينما العربية.

بعد هذه الفترة يتوضح لنا أن قضية الالتزام بالسينما لم تكن هناك إمكانية بُرُوز هذه الأعمال لو لم يتوفر المناخ المناسب الذي قامت به السلطات المصرية في عهد عبد الناصر لتبني السينما كفن شعبي، وفن قومي، والدفع بهذا الانتاج الضخم الذي ظهر في بناء مؤسسة وبناء استوديوهات وانشاء معهد للسينما وجيل الذي أخذ على عاتقه الآن انقاذ شرف السينما المصرية وهم موجودون معنا بدون ذكر أسماءهم وهم بغنى عن التعريف.

ظهر هذا في الحقيقة من خلال التزام هؤلاء الشباب بجيل الأشياء الطيبة التي تركها الجيل الأول من جيل الرواد من أشياء ذكرتها.

طبعاً بالنسبة لقضية المرحلة الثانية لم تكن مصر وحيدة رغم اننا نختلف مع بعض الأخوة الذين طرحوا آراء عن السينما الجزائرية السينما الجزائرية ولدت مع الثورة الجزائرية، السينما الجزائرية، لم يكن لديها الوقت للخوض ببعض المواضيع الإبداعية الجمالية لمعرفة الأسلوب أو الهوية مستقبلاً ولكن كانوا أناسا مقاتلين يحاولون أن يوصلوا رأيهم، ويوصلوا وجهات نظرهم، عن قضيتهم، عن كفاحهم، عن نضالهم لأوسع منطقة من الجماهير.

عندما انتصرت الثورة الجزائرية في بداية الستينات، ظهرت أعمال سينمائية وروائية كان لها الأثر الطيب والأثر العظيم في السينما العربية، والمشرفة. ومن الأفلام الجزائرية، نذكر منها كما ذكر الأستاذ هاشم نحاس «رياح الأوراس» و«سنوات الجمر» وغيرها من الأفلام التي تركت حتى على المستوى العالمي أثراً طيباً عند الجماهير في مختلف بقاع العالم.

بعد السينما الجزائرية نأتي إلى سينما هامة، وهي السينما الفلسطينية، السينما الفلسطينية عبرت رغم الظروف القاسية التي عاشتها ورغم الحصار المفروض عليها داخل الأقطار العربية، عبرت في فترة من أحرج اللحظات، عبرت عن الواقع والقضية الفلسطينية، رغم أن هذه الأفلام كانت تعمل بامكانيات متواضعة جداً وفي ظروف قاسية، سواء كانت في بيروت أو في الأردن، أو في أي قطر عربي آخر عملت هذه الأفلام، واستطاعت أن توصل قضية الانسان العربي وهمومه إلى نطاق واسع جداً.

الحقيقة ما نريد أن نقوله أن عملية غياب الآراء التي طرحت وغياب الوعي العربي، أو غياب السينما، أو الفن الملتزم هذا غير صحيح، ومن الممكن أن يكون في الكم المطلوب ولكن موجود وموجود فن سينمائي عربي الآن يحاول جاهداً من خلال أعمال سواء كانوا الشباب أو الرواد أن يثبت بذاته، وهذا ما تثبته الآن الأفلام العربية التي تنافس على الساحة العالمية، سواء كانت أفلام الاخوة الشباب السوريين أو الشباب المصريين أو حتى الأفلام التي عملت عن القضية الفلسطينية، وعملوها ليس كما قال الاستاذ ابراهيم العريس ـ عملوها فلسطينيون أنفسهم مثل الأرض وغيرها من الأفلام الجيدة، التي تركت عمقاً كبيراً جداً، وتركت أثراً بالغاً في الجماهير السينمائية في مختلف بقاع الأرض. ومحتمل أن تكون هذه الأفلام لم تعبر عن المستوى المطلوب، سواء كان في موضوع العرض، أو في التلفزة، لكن لاقت حضورا قويا جداً، خلال المهرجانات العالمية، وحازت على جوائز عالمية وهذا أيضاً يعطينا الآن الأمل والفرصة، ان نشد أيدينا لخلق عمل عربي من خلال هذه الندوة، ومن خلال هذه الفرصة الطيبة جداً، لظهور أعمال عربية جديدة قادمة للتحدث عن قضايا ملتزمة تعاني منها الآن الأمة العربية، التي تواجه خطراً حقيقا هو الخطر الامبريالي الصهيوني، لتهديد هذا الكيان وهذا الوجود.

تحية لشهداء الكلمة، وتحية لشهداء السينما الملتزمة المقاتلة. وشكراً.

د. هشام أبو النصر

الحقيقة لقد طلب مني في فترة الظهيرة تحضير مداخلة طبعاً لم أتردد لم أكن جاهزاً، وبعد استماعي إلى الأحاديث الرائعة من الزملاء السابقين والأخوة، اسمحوا لي أن أستعمل تعابير فنان أشعر مثله لما يغني أحمد عدوية أغاني أم كلثوم.

أولاً لم يفتني أن أشكر المجلس القومي للثقافة العربية والمجلس البلدي لأغادير على

هذه الدعوة، وأكرر الشكر لأني استشعرت فعلاً في هذا التجمع وهذا التواجد، ان الهوية القومية موجودة فعلاً وتحققت في بدء التواصل بين العربي وأخيه الفنان المبدع العربي الآخر، رأيت بقلبي وعقلي قبل أن أرى بعيناي المصري يعانق شقيقه الليبي والسوري، والتونسي يعانق المغربي والمغربي يعانق الجزائري فأكرر شكري لهذه الفرصة.

فالهوية القومية موجودة، والواقع في ملاحظتي يجب أن نكون منشغلين أكثر بقضايا الابداع أو ما قد اعتبره في العجالة هذه، معوقات الابداع للفيلم العربي وان كان هذا يصلح للفن أو للابداع العربي على وجه العموم.

طبعاً كانت هناك نقاط كنت سأتكلم فيها لكن الأصدقاء والزملاء تفضلوا مشكورين بالكلام فيها سابقاً، وهي النظرة المتعالية والمستهينة لبعض أو أغلبية المثقفين في العالم العربي بدور الفيلم أو بدور السينما كفن وكقيمة وكفن جماهيري على وجه الخصوص والواقع فانني لن أضيف كثيراً، إلاّ أن السينما كما تعرفون جميعاً تسمى الفن السابع، فهي من هذا المنطلق وبجماهيريتها بطبيعتها كفن جماهيري مركب، ويحتوي على كل الوجوه الأخرى، أيضاً ايجابية كنت أنوي أن أذكرها لأنني لم أكن معتقداً أن هذه الايجابيات ستظهر في انطباعات المتحدثين الأخوة السابقين، وهي مواكبة السينما العربية بوجه عام، والسينما المصرية على وجه الخصوص، لكل المتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والحضارية لواقعنا العربي ويمكن الارهاص فيها الذي يصل أحياناً حد التنبؤ في كثير من الأعمال الجادة والجيدة.

وهذا الذي سبقت بها السينما بعض الإبداعات الأخرى في تنوع مجموعة من الأعمال التي قام بها الجيل الموجود حالياً ليتواصل مع الابداعات مع تأثره بجيل أساتذته الجادين من أمثال استاذنا الكبير صلاح أبو سيف.

هاشم النحاس

أشكر المركز القومي للثقافة العربية والمجلس البلدي لمدينة أكادير على تنظيم هذا الملتقى الذي يجمع بين المفكرين والمبدعين الأدباء والفنانين. حيث يمثل هذا التشجيع ظاهرة جديدة في ثقافتنا العربية لم يكن لها وجود حتى عهد قريب جداً. والغريب ان المثقفين والسياسيين الذين كانوا يفكرون في الوحدة ظلوا يمارسون الانتقال حينما يفكرون وحدهم دون أن يشاركوا غيرهم في التفكير أو حتى يستمعوا اليهم.

موضوع المداخلة التي أطرحها عن «الهوية القومية في السينما العربية» وأبدأها ببعض المقترحات.

مقترحات

سألتني اذاعة مغربية أمس هل هناك سينما عربية أم مجرد أفلام؟ ورغم أن السؤال لم أسمعه لأول مرة لكنه صدمني لأنه يعني إنه ما زال من المثقفين من ينكر وجود الواقع أو يرفض رؤيته باضافة مواصفات ذهنية مثالية لا وجود لها.

والذي يشكك في وجود سينما عربية هو نفسه من يشكك في وجود هوية قومية عربية. انه يبحث عن مثال ذهني في كلا الحالتين لا وجود له. في حين أن السينما العربية شأنها شأن الهوية القومية حالة وجود متقيدة مفتوحة. فالواقع ان هناك أفلاماً وهذه الأفلام التي ينتجها العالم العربي تعالج بعضا أوكثيرا من همومنا. وهي بذلك لا تكون الا قومية بغض النظر عن مستوياتها الفنية.

ان تعبير السينما العربية عن الهوية القومية ضرورة اقتصادية، ذلك انه لا يمكن أن توجد أفلام في مصر أو الجزائر أو تونس أو غيرها دون أن تجد هذه الأفلام طريقها إلى بقية أجزاء العالم العربي. ولا بد من اختراق الحصار المضروب حول الأفلام القطرية لتنتشر إلى بقية العالم العربي حتى يمكنها ان تعيش وتستمر، وذلك كما تحقق للسينما المصرية. فالسينما المصرية رغم ضخامة الوجه القطري الداخلي لها نسبياً الا انها لم يكن لها أن تعيش وتستمر دون انتشارها في بقية الوطن العربي. ولهذا السبب كانت السينما المصرية منذ البداية تتوخى الذوق العربي والثقافة العربية ومتطلبات جمهورها العربي خارج مصر.

واذا لم تنجح السينما القطرية في اختراق حدودها إلى بقية جمهورها العربي، فان ذلك كفيل بأن يقضي عليها أو أن تبحث لها عن جمهور آخر ـ أوروبي مثلاً ـ وفي ذلك تكون الخسارة الكبرى لهذه السينما وللهوية القومية معاً.

وما أريد أن أضيفه أيضاً لهذه المقدمة ان الاقتصار على تناول القضايا القومية وحدها للحكم على قومية العمل السينمائي ليس مطلباً عادلاً. المنتمي لارضه المحلية، بقدر ما يملك من صدق المعالجة يكون قوميا، طالما ان مفهومنا عن القومية لا يعني الغاء الفروق الخاصة للمحليات، وطالما ان الفيلم لا يجعل من نظرته المحلية نقيضا أو بديلا عن النظرة القومية، فهو بالفعل يسلك طريقه نحو بناء الصور القومية والتعبير عن الهوية القومية. وكم نحن في حاجة ماسة لافلام تتعمق بصدق في واقعها المحلي لنتعرف بقدر الجهد نفسه على هويتنا القومية في تنوعاتها وفي تماثلها.

تطبيقات

وفي اطار هذا المفهوم الذي فرقناه عن الهوية القومية وعن السينما العربية نستطيع أن نجد العديد من الأفلام التي تعبر عن هويتنا العربية من مختلف الأقطار.

فالسينما في مصر استطاعت التعبير عن هويتها العربية من خلال أفلامها الاسلامية

والأفلام التي ارتبطت بالذات والثقافة العربية والأفلام التي تناولت أحداث الحروب الخمسة. كما استطاعت أيضاً أن تعبر عنها من خلال الأفلام التي تتعلق بالذات الشعبية والشخصيات الرائدة والأفلام السياسية، على قدر ما تحققه من عمق الكشف عن الواقع المحلي.

ولكن لعل أهم ما قدمته السينما المصرية في تعبيرها عن هويتها المصرية العربية هي الأفلام التي تناولت الواقع الاجتماعي المصري، فقد وصلت إلى قدر من العمق في التحليل ونضج المعالجة السينمائية ما يجعلها بحق جزءاً أصيلاً من ثقافتنا العربية. وكيف لا يمكنها التوصل إلى هذه النتيجة ونحن نتذكر الفتوة وبداية ونهاية والقاهرة 30 لصلاح أبو سيف أو الأرض وأفلاما أخرى ليوسف شاهين أو درب المهابيل وأفلاما أخرى لتوفيق صالح أو الحرامي والباب المفتوح لهنري بركات.

وفيما عدا هذه الأفلام، استطاعت السينما المصرية من خلال الجيل الجديد من المخرجين والكتاب تنمية هذا الاتجاه من الأفلام بما يمكن أن نطلق عليه ـ رجعة ـ المدرسة الواقعية المصرية في السينما. وهي المدرسة التي تؤكدها ـ أفلام مثل الجوع وأهل القمة لعلي بدرخان وهذه الموارد لهشام أبو النصر والافوكاتو والسادة الرجال لرأفت الميهي وسواق الأتوبيس والحب فوق هضبة الهرم والبريء لعاطف الطيب وسكة سفر لبشير الديك وعودة مواطن لمحد خان.

والى جانب المحاولة السينمائية المصرية في التعبير عن الهوية القومية نجد أن السينما العراقية كانت في أحسن حالاتها تعبيراً عن هويتها العربية حينما كانت في أحسن حالاتها أيضاً عن مجتمعها المحلي وهذا ما أريد أن أؤكده. أن التعبير عن الهوية بعد صياغة صورتها المحلية هو تعبير عن صياغة للهوية القومية. كما هو واضح في فيلم الأسوار والمسألة الكبرى حيث يرتبط ما يجري داخل العراق بما يجري خارجها في الوطن العربي من أحداث.

والسينما الجزائرية أرخت للثورة الجزائرية، وهناك أفلام عديدة ارتقت في مستوى تعبيرها الابداعي عن هذه المرحلة إلى مستظيات عالمية مثل رياح الاوراس وفيلم وقائع سنوات الجمر الذي حصل على جائزة مهرجان كان العالمية. والمعروف أن ثورة الجزائر لم تكن تهم الجزائريين وحدهم، وانما كانت تهم كل المواطنين العرب.

كما عبرت هذه السينما أيضاً عن تغيرات المجتمع عقب الاستقلال. وهي في مرحلتها الراهنة تقدم أفلاماً أكثر نضجاً عن الانسان العربي في بلدها وعن الواقع الاجتماعي كما في أعمال مرزاق علواش مثل «عمر قتلته الرجولة» أو أعمال أحمد راشدي في «الطاحونة» وغيره من الأفلام.

وفي سوريا قدمت السينما نماذج من أفضل أفلامنا القومية على مستوى التجربة العربية عموماً ـ كما تتجلى في المخدوعون وكفر قاسم والحدود وأحلام مدينة وكما تناولت

قضايانا القومية العامة، فلسطينية والعربية.

ولا شك أن السينما في المغرب كان لها أيضاً دورها في الاقتراب من الهوية القومية للسينما كما طرحناه ما بين المحلية والقومية، في عدة محاولات تأخذ طريقها إلى النضج كما في أفلام عرائس من قصب، والأيام الأيام، وألف يد ويد واب السبيل. وكلها بالفعل تناقش قضايا التخلف والمعاناة العربية من خلال نماذجها المحلية. ومن الأفلام المغربية الرفيعة التي شاهدناها اخيرا ـ ولا بد أن نضيفه لهذه المجموعة ـ فيلم أبواب على السماء وهو فيلم شاعري يعالج من خلال ملابساته المحلية قضيتنا العربية الأساسية عن الهوية من خلال فتاة تبحث عن جذورها الثقافية.

نظرة مستقبلية

و إذا كان لنا أن نلقي نظرة على ما يجب أن تكون عليه أفلامنا العربية في تعبيرها عن هويتنا القومية فمن الممكن أن يتم ذلك في خلال محورية أساسية أولها محور الاصالة المعاصرة.

و إذا كانت الاصالة في الأفلام والابداع عموماً، لا تعني الرجوع إلى الماضي منفصلاً عن الحاضر الذي يمنحه الحياة، كما أن المعاصرة لا تعني تناول الأحداث الجارية أو الحديثة دون ربطها بجذورها الاجتماعية التي هي في النهاية جذور تاريخية. فالاصالة المعاصرة بهذا المعنى تمثل مطلباً استراتيجياً يحدد نظرتنا المستقبلية للفيلم العربي. وبدونها لا يكون الفيلم العربي معبراً عن هويتنا القومية في وجودها الحي عبر الزمن الماضي والحاضر والمستقبل.

المحور الثاني هو الوحدة والتنوع: فالأفلام العربية المتوخاة هي التي تكشف عن التنوع كما تكشف عن الوحدة. أو بمعنى أدق هي التي تكشف عن التنوع في الوحدة، فتحافظ على تراث الشخصية، كما تكشف عن الوحدة في التنوع فتحافظ على وحدة قوامها وتحميها من التمزق.

ومن هذه الناحية يمكن تسجيل مأخذاً على أفلام السينما الجزائرية التي تناولت أحداث الثورة دون الاشارة إلى العلاقة الحميمة بين الداخل القطري والخارج القومي كما لو كانت هذه الثورة مقطوعة عن جذورها العربية بينما كان كل الوطن العربي منشغلاً بها. والمعروف أن من أسباب العدوان الثلاثي على مصر مثلاً هو تدعيمها لثورة الجزائر.

ونفس المأخذ يمكن أن يلحق بالأفلام المصرية التي تناولت أحداث الحروب الخمسة دون الاشارة إلى ارتباط هذه الأحداث بما يجري خارج مصر وكأنها قضية مصرية بحتة، بينما كان الوطن العربي دائم الانشغال بها باعتبارها قضية عربية وليست قضية مصرية فقط.

المثال الايجابي لهذه العلاقة ما نجده في فيلم الأسوار العراقي مثلاً الذي يربط بين

الحركة الوطنية في العراق والحركة الوطنية في مصر. كما نجد أيضاً وشائج ارتباط مماثلة في أفلام الحدود الملتهبة وبيوت في ذلك الزقاق. ومن أفضل ما يمثل نماذج ايجابية في «التجربة» العربية تعبيراً عن الوحدة والتنوع أفلام المخدوعون، كفر قاسم والحدود من سوريا وكذلك أرض السلام والناصر صلاح الدين من مصر.

إن هذه الأفلام بتعبيرها عن الوحدة من خلال التنوع في الهوية العربية بقدر ما تكشف عن التنوع داخل الوحدة فيها، تجسم لنا الشرط الاستراتيجي الثاني لما يجب أن يكون عليه الفيلم العربي.

وبهذا أرجو أن أكون قد وفقت في طرح تصوراتي المبدئية لما يجب أن تكون عليه أفلامنا العربية عموماً في تعبيرها عن هويتها القومية.

د. بشير القمري

أشكر مسيري الجلسة على هذه الفرصة، لن أتكلم باعتباري لي تجربة في الحقل السينمائي، لأنني شاركت بشكل عام في بعض الملتقيات وكتبت بعض السيناريوهات واهتم بالسينما المغربية والعربية بشكل عام. لكن يبدو في نظري أن هناك سوء تفاهم على ما يبدو في ورقات العمل التي تناقش، وفي هذا الاطار أجد نفسي مطالباً بتحديد الوظيفة التي يمكن أن نجنيها من النقاش غير محدد في إطاره الذي ينبغي أن يكون عليه.

أغلب النقاشات تأتي على هامش الورقة أما انطلاقاً من تجارب شخصية، لست أدري، كيف ينبغي أن تفهم وان تناقش، هل ستضم إلى ورقة العمل، أم سترفق في كتاب يطبع شهادات؟ لست أدري كيف يمكن أن نتعامل مع هذه الحيثيات نخاف أن نفصل بين طبيعة الخطابات الممكنة على ضوء الورقة الموزعة كنقطة للنقاش، وعلى ضوء ما يمكن أن يتم الاتفاق عليه في النهاية، انطلاقاً من هذا المنطق أجد نفسي مدفوعاً إلى ضرورة الإشارة في البداية إلى التخلص من خطابين أجدهما مهيمنين كثيراً في هذه الأيام هناك خطاب الارث الذي يسيطر بشكل عام مع احترامي لجميع الأصوات المختلفة، ثم الخطاب المطلق الذي لا يقف على أسس نصل من خلاله إلى حوار يلبي هذا الملتقى.

أعبر بسرعة على هذه الملاحظة، هناك إشارة، في أغلب ورقات العمل، ان الخلل يبدو في المجتمعات العربية، انطلاقاً من التناحر بين قوتين، قوى تقليدية، وقوى طليعية، جاءت في الهوية في المسرح دون نسيان طبقات طفيلية تقع بين الطبقتين، فشل تجربة المسرح أو تجربة السينما، ربما قد نردها إلى طبقات معينة ليست فقط فكرية، سلفية، رجعية محافظة، ربما طبقات طفيلية لا تعرف دورها في المدى الطويل، لا أريد أن أقدم درساً أنتم تعلمون فيه ذلك، وبالتالي أجد أغلب ورقات العمل المقدمة، تقلص الصراع وتجعله بين قوتين فقط، بينما المجتمعات العربية تضج بمختلف التناقضات الأخرى التي يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار، لأن المشكل ليس فقط فكرياً، والمشكل ليس فقط

ايديولوجياً، المشكل أيضاً، اقتصادياً، وبالتالي المشروع السينمائي يرتبط بهذه البنية الاقتصادية، هل نمتلك بالفعل طبقات يمكن أن تنتج نفس الصيرورة التي أنتجها الخطاب السينمائي في عوالم أخرى؟ هذا سؤال مركزي وهو شيء لم تتم الإشارة إليه بشكل واضح.

في الورقة المقدمة. أشير بسرعة إلى فكرة التمييز بين الحديث في السينما وعن السينما. وأعتقد أن ورقة العمل والمداخلات التي تمت من منطلق التعريف كلها عن السينما، من وجهة نظر تاريخية هناك من أدرجها.. لكن ليس هناك حديث في السينما في الخطاب السينمائي، في ضرورة الارتباط..

إن السينما والخطاب السينمائي غير متراتب فيه عدة فعاليات ولكن لا تأتي بتحليل يرتبط بفعاليات ومدى اطلاعيتها وامتلاك المبدع العربي، لأنه يجب أن لا نعلق الأزمة لفئات بل يجب أن نطرح أيضاً شخصية المبدع العربي، هل يمتلك وعياً بالتجربة التقنية، هل له تصور معين للعالم، لذلك أعتقد بأنه قبل أن يتم التنظير للسينما وأزماتها المختلفة، وطبيعة خطابها ان يتم التساؤل حول هموم السينما في العالم العربي هل ينبغي أن يطرح سيرة الرجل التقنية، أم رجل الداعية، وبالتالي يجب أن نحاول توضيح هذه الأشياء.

في النهاية تبقى مسألة الهوية العربية، والإبداع السينمائي وأعتقد انه يجب أن لا تقلص الهوية العربية والابداع السينمائي، وبالتالي هذه الثقافة السينمائية هي رهينة بعدة شروط أعتقد انها تتطلب بدورها نقاشا آخر.

علي بدرخان

شهادة مخرج
حول قضايا الابداع والهوية القومية في السينما العربية

كان للسينما العربية دور بارز، إلى جانب الاذاعة المسموعة، في دعم حركات التحرر في الوطن العربي واستنفار الجماهير العربية لمواجهة الاستعمار ومخططاته الامبريالية، كذلك كان لها دور ريادي بين مختلف الفنون في حماية الهوية العربية القومية التي تعرضت، تحت نير الاستعمار، لمحاولات الطمس والتشكيك بالذات واللغة العربية ذاتها.

ان أكثر قضايا الابداع والهوية القومية في السينما العربية الحاحاً هي وصول الابداعات بمختلف أنواعها الروائية والتسجيلية، والتجريبية والرسوم المتحركة خاصة القومية والوطنية منها إلى أكبر قاعدة من الجماهير العربية. حيث أننا وللأسف نجد

الحكومات العربية وقد اختلف بعضها مع البعض سياسياً، وحكومات، وان اتفقت في ايديولوجياتها السياسية تختلف في التفسير أو التطبيق لتلك الايديولوجية.

ونتيجة ذلك، فان عالمنا العربي أصبح يعيش حالة تمزق حقيقي في غير صالح وطننا وشعبنا العربي، فاستمرار هذه الحالة من التمزق والتنافر بين الأنظمة والحكومات يدعم النزعات الاقليمية والعرقية ويطمس هويتنا العربية، ويبعدنا عن أهدافنا القومية.. والفنان يتعرض دائماً لعشرات من محاولات الطمس والتمزق.. ويهمني هنا أن أتحدث عن واقعة خاصة عشتها بنفسي:

في عام 1982، وفي أعقاب مذبحة صبرا وشاتيلا التي قامت بها الاسرائيل بعد خروج القوات الفلسطينية.. كلفت من جامعة الدول العربية بعمل فيلم تسجيلي حول وقائع هذا الموضوع، مع عرض خلفية تاريخية عن القضية الفلسطينية على أن يتم الانتهاء من الفيلم في أسرع وقت ممكن لاستخدامه اعلامياً..

وبالفعل شرعت في عمل الفيلم رغم الصعوبات التي واجهتني، وأهمها غياب الوثائق السينمائية التي تسجل تاريخ القضية الفلسطينية.. ولم نجد هذه الوثائق في أي من البلدان العربية وكان علي اللجوء إلى دولة أجنبية ـ المملكة المتحدة، للحصول على هذه الوثائق وبمبالغ مكلفة جداً.

وانتهيت فعلاً من هذا الفيلم خلال شهر من بداية العمل، وجاءت لجنة مشكلة من ثمانية ممثلين لبعض الدول العربية من العاملين في الجامعة من أجل مشاهدة نسخة العمل الأخيرة، وابداء الرأي فيها. ورغم إعجاب الجميع بالفيلم، الا أن بعضهم اقترح حذف جملة تدين الولايات المتحدة ووعودها الكاذبة بحماية المخيمات بعد خروج القوات الفلسطينية. واعترض شخص آخر على لقطة يظهر فيها سعد حداد فوق دبابة اسرائيلية ويمر محيياً العلم الاسرائيلي، ورأى ثالث حذف موسيقى الأباناجيلا لأنها موسيقى شعبية في دول الغرب رغم أن اللقطة كانت تصور رقص الاسرائيليين في المسجد الأقصى ويحملون على أكتافهم حاخاماً يحمل مدفعاً رشاشاً، وهناك قطع مواز مع لقطات لسيدات ورجال وعجائز وأطفال وهم يعبرون جسر اللنبي بعد تدميره في معاناة مأساوية.

لست هنا بصدد التحسر على ما حذف من الفيلم، ولكن من أجل أن أعرض على سيادتكم نموذجاً من المناقشات التي دارت بين أفراد اللجنة ولفترة طويلة ناهزت الشهر والنصف دون أن يتوصلوا إلى رد.. حتى انهم اتفقوا أخيراً على الاعتراض على الفيلم من أجل إرضاء الجميع، مما تسبب في التقليل من التأثر النهائي للفيلم الذي كنت أرجوه..

هذه الحالة لا تعبر سوى عن الاختلاف في وجهات نظر بعض الحكومات العربية تجاه قضية قومية، وهي القضية الفلسطينية. ونظن جميعاً أنه لا اختلاف فيها. وأضيف أخيراً بالنسبة لهذا الفيلم أنه بعد الانتهاء منه فانه لم يستخدم في الغرض الاعلامي الذي

كان مصنوعاً من أجله، حيث قبع في أحد أدراج مكاتب الجامعة العربية في تونس.

هذه الحالة تستدعي وجود نظام يكفل للفنان حرية الابداع ويحميه من المخاطر، لا تلك القادمة من الغزو الثقافي والاعلامي الصهيوني الامبريالي الذي يهدد عطاءنا.. ولكن من داخل أنفسنا.

لذا يجب دراسة السبل للتغلب على القيود التي تفرض على بعض الانتاج الابداعي الذي تم صناعته في أي دولة عربية، سواء من حيث ابداعه أو نقله إلى دولة عربية أخرى..

ومن الأهمية العمل على إيصال الابداع العربي من بلد عربي إلى كل أقطار الوطن العربي الكبير، من أجل ابداع عربي قومي حقيقي يسهم في تأسيس وحدة عربية شاملة.

د. محمد ركاب

أظن أن ليس عندي ما أقوله، أكثر مما قيل، هذا مشكل، لكن سأكتفي ببعض الشهادات والكلمات، إنما لدي اقتراحات أود أن تسجل، لأني كنت أظن أن ملتقى أغادير سيكون ملتقى بدون خطابات، بل سيكون ملتقى عمليا، إنما مع الأسف نحن الآن أمام كمية من الثراء فيها كلام كثير، لكن لا أدري إلى أين سيؤدي بنا هذا الكلام. أتمنى أن يكون لقاء أغادير، لقاء ذا نتائج ايجابية، اسمحوا لنا بخصوص طرح حلول للمشاكل التي نوقشت قبل ذلك.

كتجربة أولى عندي التي تركت عندي بالطبع تأثيرا يتجلى في حلاق درب الفقراء، عندما عرض سنة 1983في قرطاج وكان قد حصل على جائزة وناقشت فكرة توزيع هذا الشريط في مصر، مع أحد المهتمين بشراء الأفلام العربية لا أريد أن أقول اسمه، فقال لي هذا الشخص انا ممكن أن أوزع هذا الفيلم في مصر والدول العربية، لكن اطلب منك ان تترجمه باللغة الدارجة المصرية، ان تهيء معلقات ان تهيء مجموعة صور للدعايات، وان تعطيني اياها من أجل التوزيع.

من هذه النقطة اريد أن أذكر على مستوى التوزيع السينمائي، وأنا سعيد بالتواجد مع السينمائيين، الذين يفهموننا بأننا لسنا بصدد وجود موزعين فعلا الموزع الذي يطلب ترجمة الفيلم والذي يطلب معلقات والذي يطلب صورا ودعايات للفيلم، فعلى هذا الأساس كان من الممكن ان اكون انا شخصيا موزع هذا الشريط إنما وضعيتي كسينمائي بدون نقود لا تسمح لي أن أوزع هذا الفيلم ولو في المغرب (بدون هوية) هذه فقط شهادة بوضعية السينما العربية بالأقطار العربية وأزمة السينما العربية على مستوى التوزيع ولا أناقش مستوى الإنتاج أي حتى لو لم ننتج أفلاما كيفما كان مستواها لابد وأن تكون جيدة وجادة، فأين سنضعها، في أي وطن سنوزعها، وبأي طريقة الخ.. وكنت أتمنى ان يكون دور هذا الملتقى البحث عن الحلول على المستوى العملي.

الشهادة الثانية التجربة الثانية هي تجربة الشريط الذي لازال مشروعا منذ 1984 لاشك انكم سمعتم عنه الكثير هو مشروع شريط (مذكرات في المنفى) هو مأخوذ عن دراسة نشرها الأستاذ صلاح عيسى في مجلة آفاق عربية سنة 1976 كتب السيناريو الأخ يوسف فاضل. وأنا في بحث عن إنتاج هذا الشريط، ولا أقول كيف تنقلت من مكان إلى اخر من دولة إلى أخرى للبحث عن منتجين لإنتاج هذا الشريط.

وجدت سنة 1984 بمهرجان بارفيا منتجاً تركياً وهو كاتب كذلك لازال لحد الآن ويكتب إليّ ليقول لي لازلت مستعدا لانتاج شريط مذكرات في المنفى وهو ليس عربي، اين هي القومية في هذا؟ بحثت في مصر بحثت في تونس، سأبحث في الجزائر، من أسابيع قليلة، بحثت على مستوى مختلف الهيئات العربية لكن مع الأسف بدون جدوى وهذا الشريط حقق السبب ليكون العمل الذي عملته لحد الآن بدون جدوى هو ان الشريط مرتبط بالقضية الفلسطينية.. ومرتبط بالقضية الفلسطينية من جهته وكذلك القضية العربية من جهة ثانية، لأنني أحكي في هذا الشريط قصة ممثل مسرحي فلسطيني بعد زيارته الدول المجاورة للبحث عن خشبة مسرحية ليسقط في فخ بالقاهرة، ويمر بتحقيق في مكتب المخابرات، والتحقيق هو كل الشريط الفيلم أي هو سيرة حياة هذا الشاب وهذا الممثل الفلسطيني. إذن على العموم كنت أتمنى أن اعمل فيلم من خلال استنطاق بوليسي طبيعي يمر بمكان مملوء بشاشة التلفزيون، وكل شاشة من شاشات التلفزيون يمكن لها أن تعطينا صورة من جميع صور تاريخ الحركة الفلسطينية.

لكن مع الأسف هذا تبدو صعوبة خصوصا بعد تدخل الاخ علي بدرخان تبدو صعوبة بطبيعة الحال وجود وثائق وجود إمكانيات الخ.. لأن الاخ علي بدرخان لم يتكلم عن قيمة الوثائق هذه، أنا حسب معلوماتي الخاصة، دقيقة واحدة من الوثائق السينمائية بيضاء وسوداء في باريس تساوي 30 الف درهم، هذه تجربة كانت بطبيعة الحال.

اسمحوا لي أن أقول كلمة قصيرة عن الهاجس الذي جعلني ان أفكر بهذه الكلمة، لانه منذ لقاءنا في أغادير نتكلم عن القومية... الخ.. والذي حصل عندي تصور على المستوى السينمائي أريد ان اتحدث عنه أقول فقط ان الهوية العربية هي الايمان بالقومية، والايمان كذلك بالوطنية هذا قدر ليس ثابتا.

هاشم نحاس عندما قال الايمان بصدق في الوطنية، هو الايمان كذلك بالوطنية، فانا مع الاستاذ النحاس واعتز كذلك بهذا المفهوم لأنني اعرف عربا يحملون الجنسية العربية فقط يحملون الجنسية وهم ليسوا بعرب، فكيف يا ترى سيعملون أو سيبدعون ابداعا قوميا، دون أن يشعر كل مغربي بمغربيته، وكل مصري بمصريته فهذه هي القومية اعتبرها.

اعتبرها في غياب ذلك أظن أننا سنجد أنفسنا امام غياب الابداع القومي، هنالك الاعمال السينمائية جادة وجيدة وانا مع الاخت فردوس عبد الحميد عندما قالت اننا لا

نستنكر وجود ابداع ولو تغير المفهوم، ابداع سوريا لي مثلا، بالنسبة للجماهير العربية، ولكن لي طلب (من منطلق) ونظرا لوضعيتنا الاقتصادية والسياسية والظروف التاريخية التي نمر بها، نطالب بإبداع يخدم القضية الانسانية، إبداع مفهوم يتواصل مع الجماهير العربية. انا مع الاخت فردوس في هذه القضية.

إذن أنا أؤمن ان في الوطن العربي طاقات، أؤمن ان هناك إبداعات جيدة، ومن هنا ان هناك أفلاما جيدة انما في نظري لا تمثل إلا القليل فيما أنتج من قديم وبالخصوص فيما أنتج في مصر، لأن مصر، أنا كنت دائما أقول ان مصر هي أحلامي، وشبابي وصباي عندما كنت طفلا كنت اسمع إذاعة صوت العرب في الخمسينات..... فكرة انتمائي وأنا لا اتراجع حتى هذا اليوم عن هذا الانتماء إلى الأرض العربية.

مصر هي الدولة التي تمتاز بالانتاج الثقافي والفني بصفة عامة، بخصوص السينما / مصر الملجأ لكل المغضوب عليهم من السياسيين والمثقفين ومصر هي الدولة العربية التي أبدعت مبدعين، يبدعون ويضرب بهم المثل في العالم العربي، واليوم في العالم كله من خلال نجيب محفوظ.. هذه الدولة التي بادرت بمواجهة الصهيونية، ونددت بالهيمنة الامبريالية والاستعمارية، هذه الدولة هي التي مع الأسف انتجت 90٪ من الاعمال الثقافية التي لا تسعى الا للتضليل بدلا ان تسعى للتثقيف.

ونحن في الوطن العربي البعيد عن مصر، نمارس التضليلّ ليومنا هذا مع الأسف، أفلام هز يا وز، نعرفها أفلام الخرافات الغرامية نعرفها كذلك؟ دون أي خلفية ثقافية تخدم القضايا الانسانية.

في المجتمع العربي الحب ، الدموع، وشخصية الطبيب والمحامي ومدير البنك. مواضيع لا تخاطب الا الوجدان وليس الضمير، فأين العقل الناقد في السينما المصرية لقد أخذت هذه الكلمة الأخيرة وأشكر عليها الاستاذ مراد وهبة.

إننا نعتز بالكم القليل الذي انتجته مصر، ولو قليلا على مستوى الافلام السينمائية، ولكن ألاحظ غيابه في جميع قاعات سينما الدول العربية.

أنا أريد أن أقول أين الفلاح؟

أين أفلام الدكتور هشام أبو النصر؟ لم نشاهدها. يوسف شاهين صلاح أبو سيف لم نشاهد لهم إلا بعض الأفلام / مسلسلات ناجحة، أنا لا أؤمن ان هناك مسلسلات ناجحة واستثني في المغرب مسلسل عرض اسمه ليلة القبض على فاطمة الذي أعيد بناء على طلب الجمهور المغربي.

بجانب هذا أطلب منكم أن تأخذوا كلامي بجد، فاننا لا نستهدف إلا الغذاء، وهذا الغذاء مع الأسف يجيء من بلد الذي يدعي الثقافة ويدعي التقدم ويدعي النهضة ويدعي العروبة والقومية.

ما هو المشكل الاساسي، اتفقنا كلنا على ان هناك إبداعا، ليس ابداعا جميلا،

هناك الابداع الجميل والابداع غير الجميل، ان هناك مبدعين واعين وان هناك مبدعين رجعيين ومبدعين تقدميين، ماذا حدث في الوطن العربي؟

أخذت الدول التي تستهدفها هذه الافلام الرديئة أخذت منها مقاييسا بالنسبة لنا نحن المواطنين، مثلا عندما نريد انتاج المسلسل المغربي فالمقاييس التي تنطلق منها ينطلق منها المسؤول عن السينما هي المقاييس الموجودة في الأفلام الرديئة عندما بـ «درب الفقراء» يصبح الفيلم مخيفا، لماذا؟ لأنه لا يشبه الأفلام الأخرى، اما أنا أحمق، واما أنا بعيد عن الصواب السينمائي، اذن هذه المقاييس تسبب فيها الكم الانتاجي الرديء الموجود في الوطن العربي.

عندما نتكلم عن القومية، أنا كلمت صديقي صلاح أبو سيف اليوم قلت لك أتمنى أن تصور فيلما في المغرب، فكان جوابك انك عندك مشروع منذ 1958 تعني لو صور صلاح أبو سيف منذ 1958 لو سمح لي بتصوير فيلم في الجزائر أو في تونس، أو بمصر لو صور عراقي فيلما بالقاهرة ولبناني فيلما في تونس لما اتفقنا على أن هناك قومية عربية.

إذن لدي اقتراحات أرجو أن تسجل:

أولاً / أنا أتمنى من المجلس القومي للثقافة العربية أن يأخذ بعين الاعتبار ان لقاء اكادير من الممكن أن يقترح أشياء عملية، ولكن أنا أريد أن أقول لكم بصراحة لا تخاف من الكلمات، لأنني أصبحت أشعر أن الناس يشعرون، يخافون من الكلمات، فانني لا أخاف مما أقول إنما اتخيل ان من الممكن في الوطن العربي خلق بطاقة تعريف عربية لكل مبدع عربي تسمح له بعبور جميع الوطن العربي. وتسمح له بالاتصال بالمبدعين الآخرين والبحث عن المنتجين وتطعيم الأفكار الثقافية.

ثانياً / تنقل معدات وتقنيات وأشرطة دون اجراءات جمركية أنتم تعرفون ان من الصعب علينا ان نعمل فيلما مشتركا والصعب ان ننتقل بمعدات وكاميرات ومختبر.

ثالثاً / تجهيز معمل لتحميض الأفلام وأن أقترح المملكة المغربية لانه موجود فيها معمل كبير بالرباط وهو جاهز لتحميض أكثر من خمسين فيلم سنويا.

يكفي أن تكون هذه الأفلام موجودة.

رابعاً / تأسيس خزانة سينمائية عربية، مع الأسف ستموت الأفلام ستمزق الأفلام في المستقبل إذن يجب تأسيس خزانة سينمائية عربية.

خامساً / انشاء مدرسة قومية عليا لتكوين أطر سينمائيين مساعدين سينمائيين وعاملين تقنيين كذلك بالسينما.

سادساً / الحضور بالاسواق العالمية، أنتم تعرفون، وكلكم كنتم في كان، وبرلين، ونيويورك، تعرفون انه في المهرجانات توجد مكاتب لدول.

لابد أن يكون هناك إنشاء مكتب عربي في الأسواق.

وأخيرا نحن الآن في المملكة المغربية، بصدد تأسيس منظمة حقوق الإنسان، وهذا

تسمح به المؤسسات الوطنية والديمقراطية في البلاد، من بين أعضائها توجد نخبة من المبدعين والمثقفين ومن بين أهدافها الدفاع عن حقوق المبدع، والوقوف إلى جانبه الخ.

نحن فقط في انتظار قرار السلطات المحلية للقيام بتنظيم مؤتمر تأسيسها، الذي ستحضنه مدينة الرباط. وأتمنى ولا شك أن بعضكم سيحضر هذا المؤتمر التأسيسي وسيكون عبرة للدفاع ولإبراز الشخصية الفنية والإبداعية العربية وشكرا.

فردوس عبد الحميد

شهادة ممثل

أعرف أن المطلوب مني هو أن أتكلم عن نفسي، لكن المجال، هنا، ليس هو التكلم عن النفس لأنه أكبر بكثير من الإطار. وسأحترم هذا الطلب لكن من خلال تركيزي على الأزمة التي يعاني منها الفن.

لقد دخلت عالم الفن في أوائل السبعينات التي هي أواخر كل الأشياء الجميلة. حضرت للأسف، وأقول للأسف، أواخر نهضة المسرح، وأواخر نهضة السينما، وأواخر نهضة كل الأشياء. أتكلم الآن إليكم وأنا حزينة، لأن أزمة الابداع هي أزمة رهيبة ومقصودة.

أنا عندما كنت طالبة في المعهد، وحتى أبدو مثقفة وحتى يقولوا عني كلام «كوّيس»، كنت أجلس مع مثقفين، وكنت أسمع كلاماً ضخماً وكبيراً، وأطلع من الجلسة بدون أن أفهم أي شيء. كنت أقول في نفسي بأنني غبية ولست مثقفة، فأجلب كتباً وأقرأ كثيراً ثم أجلس معهم. وأخرج من مجلسهم بدون فهم أي شيء.

سأكون صريحة. ولست أريد أن ينزعج مني أي أحد. فأنا أحس أنه يوجد مثقفون، منهم من يقول كلاماً كبيراً ضخماً ومُهماً غير مفهوم. فأنا منذ يومين ــ في هذا الملتقى ــ أحاول أن أفهم بدون أن أعرف ما المقصود بهذا اللقاء الابداعي، لا شك أنني ما زلت غبية وغير مثقفة.

أنا أنظر إلى المسألة من منظور أبسط بكثير من الأساليب التي سمعتها لحد الآن. إذ أننا نعاني من أزمة في الابداع، هذه نقطة ليس فيها بيننا أي خصام، و إن هذه الفرصة التي أتيحت لنا يجب ألا تضيع منا لأنني غير متأكدة هل ستحصل مرة ثانية أم لا. وعلينا أن نحدد نواقص العمل الابداعي بصراحة وأن نقف عند الأسباب الحقيقية للأزمة بتقديم اقتراحات قابلة للتحقيق وليس بصياغة خطب عصماء. لا شك أن هناك صعوبات كثيرة نحاول أن نتحايل بها كالرقابة مثلاً، ولكن الأشياء الجيدة تفرض نفسها لا سيما عندما يتوفر الحب الحقيقي في العمل الفني.

د. عاطف الطيب

شكراً للمنصة التي استضافتني لإلقاء هذه الكلمة وأكثر ما يجري ذلك الهضم من الكلمات الرنانة جداً.

ما نحتاجه نحن صناع السينما سواء في مصر أو في أي بلد عربي هو حمايتنا الإنسانية قبل حمايتنا من القمع ومن أشكال أخرى، حماية مثل هذه نطلبها من خلال انعقاد المجلس القومي للثقافة العربية، التي من خلالها تتأكد الهوية القومية للمواطن العربي، وسواء هذا الوضع كان مبدعاً، أو غير مبدع فهو بحاجة إلى هذه الحماية لتأكيد انسانيته أولاً، ثم بعد ذلك ينطلق نحو تأكيد ذاته القومية سواء فنياً أو إنسانياً.

عزت العلايلي

شهادة ممثل

أعترف، في البداية أنني ابن لثورة 23 يوليو، تأثرت بالكلمة وبالحدث، وآمنت بقوميتي العربية، وآمنت بانتمائي إلى العالم العربي. أريد أن أرجع قليلاً إلى الوراء وما دام الأمر يتعلق بشهادة، فإنني أشهد أن أقول الحق ولا شيء غيره.

قبل دراستي في المعهد العالي للفنون المسرحية كانت لي اطلالة على السينما المصرية، وأنا طفل صغير، من خلال فيلم أخرجه المرحوم الأستاذ حسين صدقي عنوانه «**يسقط الاستعمار**». دخلت المدرسة ونجحت، ثم دخلت معهد الفنون المسرحية، وكان ذلك في خضم أحداث ثورة 23 يوليو، حيث تفاءلت أيما تفاؤل بهذا الحدث وبمقولاته العظيمة ولا سيما حين أكدت الثورة على انتماء العالم العربي إلى مصر ومصر إلى العالم العربي. انعكس هذا عليَّ فنِّياً، وتمنيت أن أرى أخي المغربي والسوري واللبناني والأردني والسوداني والجزائري والليبي في جبهة واحدة. ثم دخلت التلفزيون العربي كمخرج للبرامج الثقافية منها من ما زال يعرض حتى هذه اللحظة مثل «**عالم الحيوان**» «**الفن الشعبي**»، «**حياتي**»... الخ كما أنني كنت مساعداً للسيدة الفاضلة سميرة الكيلاني، زوجة الأستاذ محمود أمين العالم. وكتبت مسرحية للتلفزيون تحت عنوان «**ثورة قرية**» انطلاقاً من المناخ الذي كان سائداً في ذلك الوقت. وفي عام 1966 كتبت حلقات للتلفزيون المصري تحت عنوان: «**اعرف عدوك**»، وهي حلقات تسجيلية كنت أتكلم فيها عن العدو الصهيوني منذ 1882 حتى عام 1936 التي هي سنة ثورة عز الدين القسام، مروراً باجتماع «بازل» في سويسرا تحت قيادة هرتزل. وأكدت في هذه الحلقات على أن لليهودي قضية لا بد أن يصارع من أجلها، وللأسف رفضت هذه الحلقات بسبب الحواجز البيروقراطية، إلى أن حدثت النكسة سنة 1967 وطلبت مني

وأعيد تمثيلها وأذيعت في التلفزيون المصري في شهر أغسطس 1989.

بعد هذا كان لي حظ أن أعمل مع المخرج المبدع توفيق صالح، وكان ذلك في شهر سبتمبر 1967 حيث كنا في سخونة النكسة، وأول يوم وأول مشهد كان هو تدمير المدمرة إيلات، وأتذكركم كنا نتبادل أطراف الحديث ونتناقش ونتشاور حول إدخال بعض التعديلات على السيناريو إلى أن أصبح الفيلم مقبولاً.

ثم جاءت فرصة العمل مع المخرج يوسف شاهين في فيلم «**الأرض**»، وكان لي الحظ أن أحضر تجهيز هذا الفيلم، وأنا أراقب ولا أعلن عن أي رأي، وكيف لي أن أقوم بذلك وأنا بين أولئك العظماء الذين كان من بينهم الأستاذ الراحل حسن فؤاد، غير أنني استفدت كثيراً، ولذلك فأنا لا أفهم لماذا أنتم متشائمون أيها المثقفون!! فنحن نتابع كتاباتكم ونقرأ لكم.

ولم أقتصر في أعمالي على التمثيل في الأفلام المصرية بل شاركت في أفلام عربية عديدة منها «**بيروت يا بيروت**» لمارون بغدادي سنة 1975، حيث انتهينا من الفيلم في 14 أبريل 1975 ليلة حادث انفجار الأوتوبيس وبداية شرارة بيروت، هذا الفيلم أصبح وثيقة حيث إن جميع مشاهده صورت في أماكن هدمت وخربت الآن ولم يعد لها وجود.

التجربة الأخرى كانت في سورية الشقيقة حيث شاركت في فيلم «**عملية فدائية**». أما في المغرب فقد مثلت في فيلم «**سوف أكتب اسمك على الرمال**». وشاركت كذلك في فيلم «**القادسية**» بالعراق. والتجربة الخامسة كانت في فيلم «**الطاحونة**» بالجزائر.

باختصار هناك معالم في طريقي أفخر بها، بدءاً من «**الأرض**» إلى «**أهل القمة**» إلى «**القادسية**» مروراً بالأفلام العربية التي شاركت فيها إلى «**قفص الحريم**»، وأقول صادقاً بأنني مغربي أعيش في مصر وأنتم مصريون تعيشون في المغرب، وأكرّرها مرات ومرّات لإيماني بقوميتي وفنيتي العربية. وأنا أرجو من السادة المبدعين الذين نلهث خلفهم بابداعاتهم أن يكونوا خلفنا باستمرار وأن يخلصوا في القول لكي نخلص نحن في الفعل. فالسينما صناعة لها أبعاد خطيرة، سواء في التمثيل أو التوزيع أو في الفكر. إن لم يكن هناك تنظيم لهذه الصناعة فلا صناعة، و إن لم تكن هناك مقولة فلن يكون هناك وعي، إن لم يكن هناك توزيع فمن الأفضل أن نقف عند حدودنا. ثقوا أيها المبدعون العرب أننا نسير خلفكم فتقدموا ولا تتشاءموا واكتبوا وادفعونا إلى الأمام.

د. عبد الحميد المجراب

أيها الاخوة والاخوات الأفاضل يسرني أن أشكر المجلس القومي للثقافة العربية وبلدية أغادير التي أتاحت الفرصة لنا للقاء بالمبدعين العرب.

أولاً طلب مني أن أقول شهادة وأنا أقدم اعترافا.. أعترف بأنني كاتب مسرحي

ومخرج مسرحي، وأعترف بأن السينما في الوطن العربي خرجت من وسط المسرح أو من المسرحيين العرب، دعماً وموقفاً وفكراً.

السينما العربية فيما طلب مني شهادة أنا أتكلم عليها من جانب المهنة أو من جانب المعاناة كمسؤول عن مؤسسة سابقاً وأضع سابقاً بين قوسين تقلدت منذ فترة ما قبضت رئاسة هيئة المسرح والموسيقى والفنون وبعدها ابتليت بالسينما / السينما هي عمل تشكيلي مركب تلتقي فيه العديد والعشرات والمئات من الآلاف لتقدم بالنهاية شريطاً يرضى عنه، تلك الجهود بذلت وبقيت النتيجة.

أما كيف لنا أن نصل إلى إنتاج لا بد لنا من التكامل، الآن، هناك أكثر من خمس عشرة مؤسسة في الوطن العربي، كل مؤسسة بإمكانياتها المحدودة تحاول قدر الجهد أن تقدم نموذجاً لسينما ناجحة وجيدة.

هناك عوارض أساسية يجب أن تتوفر في الوطن العربي وهي موجودة، وموجودة أيضاً في الدول المتقدمة في مجال السينما وأخص بها مراكز الدراسات السينمائية. هذه المراكز التي تسلط الضوء على هذا الفن الوليد أو الحديث للثقافة العربية. نوادي السينما أيضاً وهي أيضاً من القنوات التي ترغب الجماهير في الاقبال على السينما وتشجيع السينما ودعم السينمائيين والمبدعين في مجال السينما / صناديق التمويل موجودة في كثير من الدول الأوروبية والغربية، وهي مرفوضة في الوطن العربي.

وكثير من المبدعين الآن وبعض الاخوان تقدموا بشهادات هنا ان لهم مشاريع أشرطة خيالة يلفون بها الوطن من قطر إلى قطر دون جدوى.

مدن السينما الحديثة التي ليس بخاف على أحد أنها غزت الوطن العربي، الأفلام من مختلف الاتجاهات تمثل هذا الغزو الثقافي الذي يجتاح الوطن العربي.

تكلم كثير من الاخوان عن تجاربهم الخاصة، وكان هذا شيئاً مفيداً ومهماً لنا نستمع اليه ونسترشد به في الجماهيرية بصورة خاصة لأنني أقف على واقع هذه السينما.. كانت لنا تجارب وأخص بها تجربة «الرسالة» كانت مرت من قناة مؤسسة السينما في ذلك الوقت، وحاولنا أن ندخل في مواجهة الفنانين والمبدعين العرب في مجال السينما والفنانين والمبدعين الأجانب في مجال السينما أيضاً كان استثماراً ضخماً، ووضع امكانيات عالمية هائلة مر من خلالها المبدع العربي بامتحان وأعتقد أنه نجح في الامتحان وتحقق انتشار هذا الفيلم وأدى دوره للرسالة وهو شريط (الرسالة).

كانت مساهمة المبدعين العرب واضحة وبارزة في هذا الشريط، وهو الرسالة، وقوبل بالتقدير والثناء والانتشار أيضاً.

في الختام لا أطيل عليكم اذا كان لنا أن نقول كلمة في أهمية السينما في الوطن العربي لا بد من خلق مؤسسة عملاقة ومدينة للسينما العملاقة تحمل بكل معنى كلمة مدينة

للسينما، بكامل التقنية الحديثة التي تستعملها الدول المتقدمة من هذا المنطلق نستطيع أن نقدم سينما منافسة للسينما الدخيلة وشكراً.

صلاح ابو سيف

شهادة مخرج

لقد ولدت إبان الحرب العالمية الأولى، نشأت في حيٍّ شعبي وترعرعت في عائلة فقيرة تكافح من أجل العيش وخصوصاً أيام الحرب والسنوات التي أتت بعدها. وقد شهدت سنة 1919 أحداثاً كثيرة كما هو معروف، وأذكر أن خالي كان من المشتغلين بالسياسة إذ كان البوليس يهاجم البيت ويقبض عليه. شاهدت كل ذلك وأنا طفل صغير. حيث تراكمت في ذهني كل تلك الأحداث والصور ولا سيما مشاهد عسكر الانجليز الذين كانوا يقمعون الأهالي ويخوفون الناس. وعرفت حينها كم ان الاستعمار متوحش واستغلالي.

حصلت حادثة صغيرة في حياتي أثرت فيَّ أيما تأثير. ذهبنا في يوم من الأيام عند أحد الأقارب الأغنياء ووجدت عند ابنهم لعباً كثيرة من دراجة وكرة. الخ وحينما رأيت ذلك قلت: كيف يعقل أن يكون عند هذا الطفل كل هذه اللعب وأنا ليست لي حتى لعبة واحدة؟ وحينما رجعت إلى البيت أخذت لعبة من لعبه معتبراً أنه يملك لعباً كثيرة ولن يضيره في شيء إذا أخذت واحدة منها. غير أن أفراد عائلته بمجرد ما علموا بالأمر بدأوا يفتشون عن هذا «الحرامي» الذي سرق اللعبة. وأنا أول مرة أسمع كلمة حرامي. حاولت أن أدافع عن نفسي، واجتمع الكبار في العائلة وسمعت كلاماً غريباً عني. حينها دخلت في دماغي مشكلة العدالة الاجتماعية ومشكلة التوزيع... الخ.

وكنت دائماً أرى في ذلك الوقت تجمعات لحزب الوفد حيث كانت تلقى خطب كبيرة ويقال كلام ضخم.. الخ، وفهمت انه إذا أردت المساهمة في حلِّ مشكلة الفقر والعدالة الاجتماعية يجب أن أكون من السياسيين الذي يخطبون. لكني، مع الأسف، لم أجد في نفسي القوة ولا الامكانية لأنني كنت خجولاً. حتى اكتشفت السينما وعرفت بأنها الوسيلة الوحيدة التي يمكن أن أزاولها وأعبر عن آرائي من خلالها بل يمكن أن أخدم المجتمع وأقول ما أريد عن طريقها.

غير أنه لم تكن هناك معاهد لتعلم السينما باستثناء معهد موسكو الذي لم يكن من الممكن التجرؤ على الجهر بالرغبة في الذهاب إليه في ذلك الوقت خوفاً من الاعتقال والسجن. لذلك فكرت في طريقة لكي أتعلم من خلالها السينما. وهكذا بدأت بجلب

بعض الكتب وأدرسها بحيث اكتسبت معلومات نظرية لاحصر لها. ثم بدأت أشتغل في الصحافة حتى تخرجت وأخذت شهادة في الاقتصاد، مما ساعدني على العمل وتوفير مورد مالي لاقتناء الكتب والتعلم منها. وحينما عرفت أن المخرج يجب أن يحوز معلومات في الأدب والدراما والمنطق وعلم النفس والموسيقى والفنون تشكيلية، بدأت أتعلم أبجدية عمل هذه المجالات. وأعتبر أن المخرج لا يمكن أن يكون مخرجاً إلا إذا توفرت فيه هذه الشروط.

في 1935–1936 أنشئت في مصر أول مدرسة للسينما حيث تمَّ تجهيز أول استوديو بتجهيزات سينمائية مستوردة من الخارج وبتأطير أساتذة أتوا من جميع أنحاء العالم، فاستطعت أن أفتح استوديو كمساعد لقسم المونتاج، لأن دراستي علمتني أن المونتاج هو أساس صناعة السينما.

وفي سنة 1939 أتيحت لي فرصة السفر إلى باريس لاتمام دراستي، وللأسف لم تكن هناك معاهد، حيث أكملت تعليمي بدراسات إضافية، ثم رجعت وأصبحت رئيساً لقسم المونتاج في استوديو مصر، وفي نفس الوقت أخرجت بعض الأفلام التسجيلية والقصيرة. حتى تمكنت في سنة 1945 من إخراج أول فيلم طويل. وبين 1945 و1950 أنجزت خمسة أفلام متنوعة الأشكال من الفيلم الغرامي إلى الرمزي إلى التاريخي إلى الكوميدي، لأنني كنت ما زلت أبحث عن طريقي بحيث إن الهدف الذي حركني لاستعمال السينما هو أن أخرج أفلاماً تصور واقع وحياة الشعب المصري.

ابتداء من سنة 1950 أنجزت ستة أفلام تعتبر من أهم الأفلام الواقعية التي أخرجت لحد الآن منها «**لك يوم يا ظالم**» «**الأسطى حسن**» «**ريا وسكينة**» «**الوحش**» «**شباب امرأة**» و«**الفتوة**»، بعد ذلك ازدادت تجربتي واحتكاكي بالسينمائيين العرب والأجانب.

في سنة 1963 عُينت أول رئيس مجلس إدارة مؤسسة السينما إذ كانت تجربة جديدة بالرغم من أنها كانت تشغلني عن عملي كمخرج إلا أنني أحسست للمرة الأولى بأن السينمائيين يشرفون على صناعة السينما.

حاولت وضع سياسة جديدة بفتح الأبواب لمبدعين شباب وتشجيعهم كما انضمت الينا مجموعة من الأدباء والكتاب لدرجة يمكن القول معها بأن أهم كتاب السيناريو الموجودين الآن تخرجوا من هذا المعهد.

وجدت نفسي في سنة 1965 بعيداً عما كنت أبحث عنه. فقررت الرجوع إلى الاخراج. أنجزت فيلم «**القاهرة 30**» ثم أفلاماً أخرى حققت نجاحات كبيرة حيث عرضت في مهرجانات وأسابيع سينمائية. المهم أنني توصلت إلى قناعات في حينها يهمني أن أقولها الآن:

- ان السينما كسلاح يجب أن تستغله البلاد الفقيرة والنامية لتنوير الناس وتثقيفهم ومن أجل ذلك لا بد من توفر مضامين جيدة، ولا مانع من أن تكون تجارية ما

دامت افلاماً هادفة وصاحبة رأي. وكان الهدف الأساسي بالنسبة لي يتمثل في الجواب عن السؤال التالي: كيف أنجز أفلاماً سامية الفكر راقية الأسلوب معتمدة على لغة سينمائية عالية ولكن يمكن أن يفهمها كل انسان مها بلغت درجة ثقافته وعلمه؟

- إن اللغة السينمائية لها قواعدها ومقاييسها مثلها في ذلك مثل لغة الموسيقى... الخ، أي أنها لغة يجب على الانسان أن يدرسها إذا ما أراد التعبير بالسينما، بل إنه إذا استطاع توظيفها يمكنه تجاوزها والوصول إلى التفلسف فيها.
- أن المشكلة الجوهرية التي تعترض الفيلم العربي تتمثل في التوزيع. لأن السينما فن جماعي وله شروط تبادلية خاصة، كما أنه يواجه حاجز الرقابة، غير أنه يمكن التحايل عليها، ولكن، مع ذلك، يجب العمل على الحد من سلطتها وتحييدها.

هناك مشكلات وقضايا كثيرة كنت أود التعرض إليها، لكنني أكتفي بالملاحظة بأن هناك مجموعة كبيرة من الشباب تخرجوا من المعهد العالي للسينما قادرة على النهوض بمسؤولية الابداع السينمائي واستطاعت تقديم أفلام جيدة، وهذا يفرحني كثيراً ويسمح لي بالقول بأن هناك استمرارية وجدية ستغني العمل السينمائي العربي.

تعقيب: مراد وهبة

من أجل تأسيس هوية عربية للابداع السينمائي

هذا الحشد الهائل من المغاربة الذين جاءوا لحضور هذه الجلسة لم أشهد له مثيل في أي مؤتمر عربي دُعيت إليه. وهذا دليل واضح على التأثير القوي للسينما العربية. وحيث أن المجتمع العربي مجتمع متخلف فهل يحق لي الاستنتاج بأن السينما العربية تؤدي دوراً هاماً في ترسيخ التخلف؟ الجواب بالايجاب ولا أدل على ذلك من ورقة العمل المقدمة من طرف المجلس، ومن الشهادات التي قدمها الآن نخبة من السينمائيين. فورقة العمل تشير إلى «هامشية» القضايا القومية. وهاشم النحاس يؤكد هذه المقولة ويرى أن تغييرها يستلزم تمثل العلاقة بين الاصالة والمعاصرة. ولكن أحمد محمد مرشد يكشف عن عامل هام في تخلف السينما العربية وهو الرقابة السياسية. ثم يضيف دكتور هشام أبو النصر بعداً جديداً للرقابة السياسية وهو وجود قوى متخلفة يصاحبها خلل إقتصادي ومن شأن هذه

وتلك أن لا تقبل السينمائيين المستنيرين. وأنا أضع النقط فوق الحروف وأقول إن الرقابة تعني أنْ ثمة «محرمات ثقافية» لا ينبغي على السينمائي أن يخترقها للحفاظ على الصحة النفسية والعقلية للجماهير العربية. ومعنى أن لا بد من «تنوير» هذه الجماهير بخطورة الحفاظ على هذه المحرمات. ولا أدل على ذلك من مقولة دكتور هشام إذ هي مقولة تفيد أن هذه المحرمات قد تبنتها الأصولية الدينية والرأسمالية الطفيلية. وهذه هي الظاهرة المعاصرة التي ينبغي أن يتصدى لها السينمائيون وهذا التصدي، في حقيقته، ليس موجهاً لسلطة بقدر ما هو موجه للجماهير. في هذه الحالة، يمكن و إبداع السينمائيين في البحث عن وسائل هذا التصدي بشرط أن يكونوا على وعي بأن الوحدة العضوية بين الأصولية الدينية والرأسمالية الطفيلية تقف عائقاً أمام «التنوير» والمقصود بالتنوير ألا سلطان على العقل إلا العقل نفسه. وأنا منذ أكثر من عشر سنوات أدعو إلى تأسيس «حركة تنوير عربية» تستند إلى ابن رشد، هذا الفيلسوف الاسلامي الذي اضطهد وأحرقت مؤلفاته لأنه دعا إلى خضوع جميع مجالات المعرفة للعقل. والغريب في أمر ابن رشد أن فلسفته تعتبر من جذور التنوير الاوربي فقد أصبح تياراً فلسفياً قوياً في الجامعات الدينية الأوربية وكان محور الصراع بين قوى التقدم وقوى التخلف. أما في العالم الاسلامي فما زال ابن رشد ميتاً. ولهذا أنا أقترح على السينمائيين عمل فيلم عن ابن رشد واعتقد أن هذا الفيلم سيكشف لنا الابعاد الحقيقية لتقدم الأمة العربية.

د. هاني الراهب

شكراً للمجلس القومي ولبلدية أكادير على هذا اللقاء، ولكن كما أشار زملائي أحب أن اثني على فكرة أن يكون هذا اللقاء فاتحة للقاءات ستة أو سبعة، فعلاً تصل الأمور إلى مبتغاها، و إلا كنا حلقة في سلسلة لها حدود ولكن لها انقطاع، فنحن العرب على ما يبدو جزء من هويتنا القومية هي عدم الوصول إلى أي حل لمشاكلنا من سقيفة بني ساعدة حتى تفكيك لبنان.

أشار الكثير من الزملاء إلى السينما الجادة والفنية والمبدعة، مقابل السينما الرديئة، وأنا أقول انه في إطار محورنا الآن، ليست السينما الجادة هي المعيار الحقيقي للهوية القومية، يعني اذا كانت الهوية القومية مصاغة على صورة صلاح أبو سيف أو عزت العلايلي أو فردوس عبد الحميد، يعني نحن سعداء جداً ولسنا بحاجة إلى هذا الملتقى.

كان بودي مثلاً أن يدعى ممثلون للسينما العربية الرديئة لكي يكون لنا أيضاً، خاصة وان السينما الرديئة تمثل من حيث الكم أكثرية كبيرة.

ومن هذه السينما الرديئة يمكن أن نستخلص أيضاً السمات الرديئة للهوية القومية، واستسمحكم عذراً لهذا الحديث، فقد بدا لي من البارحة إلى اليوم عبارة الهوية القومية لا تعني الا الشيء الجميل الصافي الممتاز الخالد الخ..

ونرى في الهوية القومية سلبيات كثيرة والذي دفعني للحديث الآن هو ان السينما بشكل خاص السينما الرديئة ومعها التلفزيون أيضاً تكشف عن بعض هذه السمات مثلاً.. عموماً وهذه ليست مئة في المئة لكن أنا أتكلم عن سمات عامة ليست شاملة تماماً، الخطاب العاطفي في الشخصية العربية هو الذي تكشف عنه السينما أكثر مما تكشف عن الخطاب العقلاني عندما يسمع عربي ما لبنأ سيء، فهو يبكي ويصرخ يعني ليس هناك رد فعل عقلي ومنطقي وعقلاني.

النقطة الثانية هي ان الخطاب القدري التسليمي هو السائد بدل الخطاب الارادي الفاعل وخاصة الاعتقاد الذي تبثه السينما والتلفزيون معها. ان كل شيء هو من الله.

بالتالي فان للسينما سيطرة للخطاب المثالي المتجسد في ثنائية الخير والشر بدلاً من الخطاب الواقعي المتجسد في ثنائية العدل والظلم وبالتالي تغييب لحقائق الصراع الطبقي التي تتغلغل في بنية الهوية القومية العربية.

سمة أخرى في السينما أو في التلفزيون هي ثنائية الشرير المنتصر مقابل الطيب.. المهزوم المغلوب على أمره الذي ينتظر تدخل العناية الالهية لكي ترد اليه حقه..

هناك أيضاً سمة للسينما وهي السمة الاستهلاكية المنسجمة مع الطبقة التي انتجتها. وهي طبقة ذيلية تتجنب التناول المباشر لاشكالية الحياة اليومية ناهيك عن الحياة القومية..

لي ملاحظة على دعوة، أو اعتبار أن الواقعية هي خير ممثل عن الهوية القومية أنا أعتقد أن المدرسة الفنية ليست بالضرورة الأفضل لانها الأسبق في التعبير عن الهوية القومية، وانما هناك الرؤية للانسان وللفن. الالتفات من وراء انتاج فيلم ما، قد يكون فيلماً سورياً ومع ذلك يجسد الهوية القومية أكثر مما يفعل ذلك فيلم واقعي.

نقطة أخيرة، ألا يوحي الحديث المتكرر من الزملاء الذين سبقوني أو معظمهم عن سينما مصرية، فعراقية، فجزائرية، ففلسطينية فسورية، بان السينما العربية هي في الحقيقة سينماءات قطرية عربية. لماذا لم يقدم لنا أحد دراسة ولو مبسطة عن الملامح المشتركة لهذه السينماءات، الملامح التي تمكن تسميتها عربية؟ وشكراً.

د. علي مصطفى المصراتي

أنا أتحدث في هذا الموضوع في مقاعد المتفرجين، وللمتفرجين الحق في أن يسهموا بهذا الميدان، لست متفائلاً كل التفاؤل ولست متشائماً كل التشاؤم، إزاء الظاهرة السينمائية وواقعها العلني في أمتنا العربية.

ومن المشكل المعقد ان يتحدث الانسان أحياناً في أمور بديهية، ومن الأكثر اشكالاً انه لا يستطيع ان يطرح الظاهرة كظاهرة بمعادلات عقلانية علمانية في ثلاث دقائق، على كل حال احتراماً لاستاذنا وحضراتكم جميعاً، السينما العربية كم عمرها

الآن؟ تزيد عن نصف قرن. فكم جمهور عربي يتلقى؟ يزيد عن مائتين من الملايين؟

السؤال... وأنتم تتحدثون عن العقلانية والعلمية والموضوعية، هل نضع أحصائية كم فيلم أخرجت الأمة العربية؟ وكم نستطيع أن نعرف هذا الوضع؟ بشكل ما ان نأخذ جانب من الجوانب، فترة من الفترات وإستاذنا صلاح أبو سيف والأخوة الأفاضل السينمائيون، يعلمون انه بعد الحرب العالمية الثانية في مصر كانت هناك ظاهرتان ظاهرة المخرجين الطفيليين الذين سمموا العقلية العربية بأفلام هابطة ونذالة مستمرة بشكل آخر، ومشكلة أخرى «الشباك عايز كده» وهذه جريمة المخرجين التجار السطحيين الطفيليين، لأن الشباك لا يريد هذا بدليل أن الجماهير العربية المتطوعة نحن.. المخرج يريد هذا.. المستغلين التجار والبرجوازيين والرأسماليين تريد هذا، لكن لا يقول البعض أن الشباك عايز كده.. وعلى فرض أن الجمهور في فترة من الفترات لظروف اقتصادية وسياسية واجتماعية وثقافية يريد هذا، من واجب المخرجين السينمائيين ان يرفعوا مستوى هذه الجماهير بالقيم التي ينبغي أن تكون، من هذا الجانب فظاهرة السينما، مؤلمة في انها لم تواكب القضية الانسانية العربية.. الا استثناءات قليلة جيدة، عظيم عزت في عمله، عظيم صلاح أبو سيف في عمله، لا لكون هذا العمل هو كماً وكيفاً يوحي لقضية الانسان في عصر الأقمار، والصراع مع اسرائيل... مثلاً في أيام معدودة فيلم كبير كفيلم «اختطاف طفلة» الألماني وعنيت به وكيف سمموا العقل الغربي ضد المجتمع العربي في نضاله.

حقيقة هناك أعمال لا بأس بها وجيدة ونوع من النضال للممثلة فردوس عبد الحميد وغير ذلك من أسماء عديدة... عمل نضالي في هذه المرحلة وبكل صدق وليس بانفعال بأنها دون المرحلة التي نريدها. ولهذا أضم صوتي للأخ هاني كان بودنا أن نرى الجانب الرديء في السينما وكيف نعالج أسبابها وأعراضها هل المؤلف وغير المؤلف؟ هل الشباك هل السطحية؟ هل الأنظمة الفولكلورية في العالم العربي؟ أم ماذا؟ هذه الأسباب كان يجب علينا أن نطرحها / نتطرق لها ازاء هذا الموضوع.

سؤال سريع لن آخذ الوقت الكثير، نحو صيرورة امتنا العربية بعوامل تمت للسينما، رأينا وسمعنا «بمبا كشر» وشوف زيزي بتعمل ايه.. والى غير ذلك.

كان بودنا أن نرى عن ميلسون ومعركة ميلسون. كان بودنا أن نرى عن عبد الكريم الخطابي ذلك البطل العظيم، ومعركة انوال.. هذه المعركة التي كتب عنها الغربيون أكثر مما كتب عنها العرب الذين لا يعرفون أنفسهم أحياناً، باستثناء المناضلين الشرفاء الأحرار، كان بودنا أن نرى فيلم أيضاً عظيم عن عبد الله النديم عن بيرم التونسي، عن هذه القيم الموجودة، فيلم عمر المختار كان تأثيره عظيماً في أنحاء العالم وعرفوا نضال هذا الرمز العظيم النابع من الجيل؛ من الشعب؛ من الأمة، الذي لم يتخرج من أكاديميات ولم يعلق أوسمة ولم يعلق رتباً عسكرية على كتفه عمر المختار القائد الذي استطاع هذا

البطل مثل عز الدين القسام وغيره. لا أريد حماساً؛ فقط قد تقولون هذا نوع من الوعي السياسي إلى غير ذلك.. لكن ممكن ان يتصوروا هذا به عظمة في الفن المتسلل الهادف، فليكن..

كما قال استاذنا صلاح فيه تسلية في التمثيل، فيه موسيقى فيه فن، لكن في جانبه التزام الانسان ورد الاعتبار وأكرر الكلمة ـ رد الاعتبار للمواطن العربي في معركته المعاصرة معركة الحرية وكرامة الانسان. الخواطر كثيرة جداً من أفلام كانت تعتمد على الفن الواحد لاسماعيل ياسين، في حديقة الحيوان، اسماعيل ياسين كظاهرة من الظواهر، هل بلغنا الرشد، بلغنا الحلم بلغنا أشدنا في قضية الفن، ان نكون فرحين بعشرة أفلام أو اثني عشرة فيلم لمئتي مليون في خمسين عام، عجباً عجباً عجباً وشكراً..

تعقيب: د. محمد ياسين عربي

مداخلة حول ورقة الهوية العربية والابداع السينمائي

السينما إمكان يمكن توظيفه إيجابياً وسلبياً، ومن الايجابيات الأساسية للسينما هو أننا عن طريقها نستطيع إختزال الطريق للنهضة والتقدم، بل لدخولها اليومي في حياتنا أياً كان عن طريق الشاشة المرئية الكبيرة والصغيرة، تستطيع أن ترسم حركة تاريخنا المستقبلية، ولكن هذا الأمر يحتاج لتخطيط شامل ومتكامل، ومن هنا لا مفر للسينما العربية من توظيف الفكر، توظيفاً مكثفاً لتحديد فلسفة عميقة شمولية للسينما العربية، وهذا يقتضي أيضاً تحليل السينما تاريخياً من خلال الدراسة الواعية للأفلام العربية السلبية منها والإيجابية وعلى الخصوص تحليل الأفلام التي وظفت في الغرب من أجل إعطاء صورة ممسوخة عن العرب ومن بينها وسائل الايضاح المدرسية، وهذا التحليل لا يقف عند مجرد عقد الندوات والحلقات بل لا بد للمراكز الفنية والمعاهد والكليات من أن تقوم بتحليل فسيفساء السينما الغربية عن طريق الاطروحات والدراسات الدقيقة، وبدون مثل هذه الدراسة والتعاون بين الفنانين والمفكرين لا تستطيع السينما العربية أن تتميز بخصوصيتها وهويتها، ورغم دخول السينما العربية في مجال التعليم ووسائل الايضاح، فإن هذا المجال لا يزال محدوداً، ولا بد من وضع خطة كيفية الاستفادة من السينما في مجال التعليم بصورة أوسع وأدق، وما الأجيال القادمة إلا براعم المستقبل التي

بيدها التغيير والتقدم ومواجهة التحدي، إن رسالة السينما في مجال التربية يجب أن تحظى بعناية خاصة.

وفي الختام ندعو إلى تكوين إتحاد للفنانين العرب في صورة جمعيات يكون لها مجلاتها الفصلية ومؤتمراتها وندواتها السنوية كما يجب أن يكون للمفكرين العرب جمعياتهم ونشاطاتهم، وبهذا وذاك يتحقق التواصل بين الفنانين أنفسهم وبينهم وبين المفكرين خاصة واننا نعيش في عصر الأقمار الصناعية الذي هو أخطر ما يكون على الهوية العربية، وتغريبها.

خالد أبو خالد

لقد اتفق الذين قدموا شهادات، أو مداخلات، على أن السينما العربية في أزمة، ولكن هذه الأزمة في حقيقتها هي جزء من الأزمة في الثقافة العربية التي لا يمكن حلها «بالثورة الثقافية» لأن ذلك يعني قفزاً فوق أزمة الواقع لأن هذه الأزمة هي التي بحاجة إلى الحلول.

لذلك فالمسألة في السينما، كما في المسرح كما في الثقافة بحاجة إلى تأسيس رؤيتنا للحلول على فهم واقعي لها، بما يعني ضرورة تقديم مقترحات عملية في هذا المجال، وحتى يتحقق وضع هذه المقترحات في العمل، يجب أن نواصل تمجيد الأبطال، نحن الفنانين الأبطال، الذين تجاوزوا القمع، والسجون، والتجارة والطفيلية، ووصلوا بالثقافة العربية، بما فيها السينما إلى آفاقها هذه التي نعيش...

د. وجيه مطر

من بداية هذا الملتقى ونحن نتحدث عن الابداع والديمقراطية، وأريد أن أطرح سؤالاً بسيطاً الذين كانوا يتحدثون عن الابداع ـ والديمقراطية وغير الديمقراطية هم أساساً غير ديمقراطيين يقولون آراءهم ثم ينسحبون ان تقول رأيك لهم هم غير مستعدين أن يسمعوك، يكفي أنهم يقولون رأيهم...

الملاحظة الثانية، سمعت كثيراً وأولهم كان الاستاذ محمود أمين العالم كان يقول الديمقراطية والحرية ليست شرطاً أساسياً للابداع أنا أعتقد أن هذا الشيء منافي للحقيقة لأنه لو رجعنا للتاريخ إلى الوراء لوجدنا ان أكثر النظرات الجادة تاريخياً وأدبياً وفنياً فكرياً سياسياً، هي التي استطاعت أن تفرض نفسها في أقسى الظروف قمعاً وإرهاباً. ونأخذ أمثلة على ذلك. ملنيكي، غوركي، تشيكوف، المتنبي، الحركة المسرحية داخل الأرض المحتلة في ظل قمع العدو الصهيوني، وقد وصلت الفرق المسرحية في الأرض المحتلة إلى 36 فرقة مسرحية وقدمت مئات الأعمال داخل الأرض المحتلة،

وكانت بمجملها تهاجم العدو الصهيوني بأساليب مختلفة وبأشكال مختلفة اذا كان الفنان منا أو الأديب أو القاص أو الشاعر يريد أن نحقق له الديمقراطية، فهو فنان وشاعر وقصاص هامشي، لأن الذي يحقق الديمقراطية هو الذي له الحظ الأوفر منها. اذا كان هذا المبدع يريد أن يعيش في برج عاجي، أو نفرش له الأرض بالسجاد الأحمر وبالورد فهذا لن يكون. لأن الحرية والديمقراطية لا توهب بل هي تنتزع وهي فعل الانتزاع، ومن يريد ذلك عليه أن يعمل على هذا الأساس.

طرحت بعض القضايا حول خصوصية قطرية السينما المصرية أي طرحت اشكالات المحلية، واستغربت كيف ان الأخ المتحدث قال انه نحن نطرح هذه الاشكاليات، كمضمون صحيح نكون قد توصلنا إلى الهوية القومية والوحدة القومية، والسؤال، من خلق هذه الإشكالية الخصوصية هذه الخصوصية القطرية، الذي خلقها هو سايكس بيكو الاستعمار، اذن كيف أتعامل مع شيء هو بالأساس مفروض علي أن أتعامل معه، وأنا أقول أنجح اذا استطعت أن أتعامل مع هذه الخصوصية.

لتحقيق الهوية القومية يجب رفض كل شيء اسمه الخصوصية في مصر: الوجه القبلي له خصوصية والوجه البحري له خصوصية..

في سوريا في دير الزور يختلفون عن دمشق..

في لبنان جنوب لبنان يختلف عن شمال لبنان.

في القطر الموحد ضمن خارطة سايكس بيكو، دائماً وأبداً منطقة لها خصوصيتها لها فهمها، حتى تمايز جنوب لبنان مثلاً طول عمره مقموع ومحروم ـ بينما مواقع أخرى كانت غير ذلك..

هذا كله موجود، الخصوصية ليست ما بين قطر وقطر، الخصوصية واقعة بين مدينة ومدينة، نحن لا زلنا وبثقافتنا ونحن نتحدث عن المسألة القومية نحاول دائماً أن نؤكد القومية، ونؤكد القطرية ونحن نتحدث عن المسألة القومية..

المسألة التي قالها الاستاذ مراد وهبه كنت أتمنى أن يكون موجوداً وهي ليست مجال حديثنا الآن ولها جانب فكري خاص، وهو يقول التيارات الأصولية مسؤولية الجماهير هذا فهم غريب، والمسألة الثانية يقول فيها ان الرأسمالية الطفيلية ليست مسؤولية السلطة، أنا لا أستطيع أن أفهم هو من يسمح للرأسمالية أن تمارس التطفل وتستغل الجماهير؟ هل أنا أسمح لها؟ أم السلطة وأجهزة المخابرات والأمن والمصائب الموجودة هي التي تسمح لهذه التيارات أن تنمو وتكبر على حساب القطاع الواسع من الجماهير؟

والتيارات الأصولية من الذي خلقها؟ أن الذي خلق التيارات الأصولية دعوة الشباب إلى هذه التيارات الأصولية السلفية الهدامة هو غياب التيارات القومية هو غياب الفكر القومي الحقيقي الذي يستطيع أن يعبر عن مشاعر وأحلام هذه الجماهير، هو الذي خلق هذه التيارات وهذه لها علاقة بنظرية الفراغ، كيف يملأ الفراغ؟

الجزائر عندما كانت في سنة 1954 عندما انطلقت الثورة انطلقت من مفهوم قومي وكان كل العالم معهم، لماذا الآن نجد التيارات الأصولية هي التي تقود، أو هي التي تخلق الاشكالات داخل الجزائر؟ وشكراً لكم..

د. عبد الصمد بلكبير

إن ما ينقص الورقة في نظري، وأيضاً النقاش الجاري حتى الآن عموماً هو عدم مراعاتها خصوصية السينما بالنسبة لعموم بقية الفنون الأخرى والآداب (باستثناء التشكيل نسبياً) إلا وهو أن مكوناً من أهم مكوناتها لا علاقة له بمفهوم الابداع أو المبدع. بل بالأحرى بالتجارة والصناعة ومتطلبات الانتاج والاستهلاك في السوق الوطنية أو الدولية.

ذلك ان السينما ارتبطت تاريخياً إزدهاراً أو إنحطاطاً، فضلاً عن عوامل أخرى، بإزدهار أو ضعف الحركة الصناعية والتجارية في بلد ما من البلدان. ومن ثم فانه ليعتبر الحديث حديث أماني وآمال أن نربط وجودها برغباتنا الذاتية ومطامحنا وحدها لا بشروط الانتاج والاستهلاك. وستبقى أزمات أو قفزات السينما عندنا مرتبطة حتماً بأزمات أو قفزات التصنيع.

و إذا قلنا الصناعة والتصنيع وما يرتبط بهما من سوق وتجارة قلنا عملياً الطبقة الرأسمالية أو المؤسسة السياسية (الدولة) التي تقوم عليه وتقوم به. أي عملياً انتقل بنا الحديث إلى المجتمع ومراعاة الطبقات والفئات فيه وأزمات رأسمالية (الطبقية أو الدولية البيروقراطية).

إن أزمة السينما العربية اليوم ترتبط حتماً بأزمة الطبقة الوسطى العربية في المجتمع أو في الدولة (عندما تقوم هذه الأخيرة بدور الأولى).

ولحظات إزدهار السينما المصرية الواقعية والجادة... ارتبطت أساساً بازدهار هذه الطبقة أو ببرنامج تحالف قوى الشعب العامل خلال المراحل الأولى للثورة المصرية. ومع انفكاك ذلك التحالف بصعود السادات، وهيمنة فئات معينة منها، توقف الزخم والعطاء وما زلنا نعاني من النتائج على جميع الأصعدة ومنها الصعيد السينمائي.

إذن فان علينا إلا نبكي بسبب جهلنا للشروط والأسباب، انتهى زمن بشروطه. وأزمات هذا الزمان مشروطة بأزمات طبقاته الوسطى النافذة ولكنها التابعة والعاجزة والمأزومة وبذلك يسمى ما هو فني ـ إبداعي وأدبي إجتماعياً بله سياسياً. ومن ثم فعلى الجميع أن يفتح عينيه ويتحمل مسؤولية كل بشروطه وطريقته و إمكاناته. ولكن من الضروري مساهمته به وكتفريع من هذه النقطة أحب أن ألفت الانتباه إلى بعض ظواهر الفيلم المغربي خاصة وربما يشمل أحياناً التونسي والفلسطيني أيضاً إلا وهو سيادة

الصمت على الصورة فيه على نقيض الفيلم المصري مثلاً. فالى أي شيء تعود هذه الظاهرة.

2 ـ هل هي شروط التأسيس هنا تقتضي مبدئياً حل مشكلة الصورة ـ الشكل قبل وفي سبيل حل مشكلة المعنى لاحقاً؟

هل هو عي الطبقة الوسطى هنا وعجزها عن التعبير عن مطالبها وحاجياتها ورؤيتها الخاصة والمتميزة. مقابل «بلاغة» المشرقية التي تصل حد الأطناب والثرثرة في التعبير عن نفسها ومصالحها نظراً لوضوحها؟

أم أنها طبيعة النزعة «المثقفية» التي تطغى على السرد السينمائي المغربي والمتأثرة أساساً بنمط معين من الفيلم الفرنسي أو الاسكندنافي... حيث تستغل هذه الأداة الجماهيرية بطبيعتها لخدمة، أهداف نخبوية مثقفية معزولة في شروط ضعف الحرية أو ضعف إستعداد الجماهير أو ضعف استعداد المثقفين لتحمل المسؤولية الخ؟

وأخيراً علينا أن ننتبه، سواء حول هذا الموضوع أو حول غيره مما يتصل بمجالات الابداع في الأدب والفن إلى مفارقات الكتابة والقراءة، حيث لا يقع التطابق غالباً، بل ونادراً ما يقع خصوصاً حين يقع الحدثان في شروط زمكانية مختلفة. وعندئذ فان الجمهور لا يفهم إلا بحسب شروطه الخاصة وظروفه المتميزة فهو بذلك يعيد انتاج الفيلم ويضمنه مضامينه الخاصة ولا يتجاوز المخرج (والمنتج والممثلون...) دور خلق مناسبة للمتفرج كي يفتح فيلمه الخاص ومضمونه المرغوب فيه.

و إذا سمحتم وسواء بمناسبة هذا النقاش أو غيره من سوابقه هنا أو خارج هنا. أحب أن أنبه إلى الدلالة الايجابية لبعض ظواهرنا الثقافية المتمظهرة كظواهر سالبة. بل وما اعتبره قانون يحكم سير تاريخنا الثقافي الوطني والقومي العربي. ذلك ما أسميه تخلف البعض من أجل تقدم الجميع. إذ لا تقدم إلا بواسطة ومن أجل الجميع.

ذلك اننا نلاحظ بين الفنية والأخرى وخصوصاً في لحظات النكوص والتدهور التاريخي توقفاً من جهة لمسيرة أو مسيرات التقدم الفني والأدبي والثقافي عامة، بل والارتداد أحياناً لقيم وانماط كنا نعتبر أن الزمن قد عفى عليها وتجاوزها مسلسل التطور. إن المثال النموذج هنا هو حالة الموسيقى من محمد عبد الوهاب... إلى محمد عبده (السعودية) حيث سنلاحظ جماهيرية واسعة (كما لعدوية أيضاً) تعادل جماهيرية أم كلثوم في حينها. وآليات ذلك عديدة لا مجال للوقوف عندها. وعلى كل فان عوامل الامكانات المادية ـ المالية أساسية في هذا الصدد.

هنالك توقف في جهة ولدى فئات أو طبقات ولكن هنالك استدراك ومحاولة لحاق وتقدم في جانب آخر لفئات أو طبقات أو جهات أخرى. و إن ما يفسر حركة هذه هو حركة تلك في علاقة تكامل وجدل متفاعل. ذلك لأن الأمر يتصل في حقيقته ببنية واحدة متكاملة ان على الصعيد الأصغر (الوطني) أو الأكبر (القومي).

إن الأمر هنا لا يتصل بخطر الانقطاع والانفصال بين حركة المتقدم وعجز المتأخر محلياً أو عربياً عن اللحاق به بالنظر لجملة شروط تاريخية وجغرافية خاصة به. بل أيضاً وأساساً عجز الأول عن المسير بعيداً عن الثاني دون دعمه واستمرار الاتصال به لاستمداد العدد والقوة واكتساب المشروعية التاريخية الناتجة عن الفعالية والتأثير في القاعدة أو القواعد.

انه بالتالي الفرق بين الطليعية والريادي من جهة والتي لا تقبل ابتعاداً واسعاً بين ممثليها وقواعدهم وجمهورهم ومن جهة أخرى النخبوية والانعزالية والاقليمية... والتي لا تعيش بدون ذلك الانفصال الذي يكمن في نهايته مقتلها ونهايتها.

أعتقد أن الوطن العربي بقيادة طلائعه من الطبقة الوسطى يعيش اليوم هذه الحالة بالذات. فحيث ابتعدت كثيراً النخبة العربية عن قواعدها ثقافياً نحو التجريب والتجريد والتصوف والفوضوية... (بفعل شروط لبنان ثم باريس) وحيث ابتعد أيضاً قطر من أقطارنا العربية عن بقيتها (مصر). كان ضرورياً ومن أجل إستمرار اللحمة والحد الأدنى من الارتباط والتقرير المشترك للمصير أو للمصائر.. أن يقع توقف نسبي من جهة أو جهات وحركات لحاق واستدراك في جهات أخرى.

إن هذا هو بعض ما يؤكد حقيقة وحدة تاريخنا العربي القومي وانه لا محيد لنا عن الوحدة والعمل الوحدوي. ومن الأولى لنا والأفضل أن نراعي ذلك في برامجنا ومطامحنا من أجل تخفيف الخسائر والتقليل من إهدار الوقت والطاقات.

انه لأن يتقدم الجميع ولو خطوة واحدة أولى من أن يتقدم بعض الجميع عشر خطوات. فقد لا يكتفي بعض الجميع عندئذ بالتوقف في موقعه بل قد يرتد عنه وينكص نحو الوراء. وأمثلة ذلك كثيرة في التاريخ وآخرها نحياه الآن في غير بلد عربي وعالمثالثي.

3 ـ وآخر نقطة لي في هذا التدخل تتعلق بهذه النغمة الحزينة الاسيانة بل والمتشائمة من المستقبل انطلاقاً مما خسرناه في الحاضر من مكتسبات الماضي القريب مواقع، أشخاص، مؤسسات وقيم... الخ. وأعتقد جازماً بفساد هذا الموقف.

إن ما نحياه اليوم ويثير الكثير من تشككاتنا وقلقنا يتميز بالتالي. انهيار وتفكك لقديم موروث أمسى باليا غير مطابق لحاجيات الواقع. ولأننا ألفناه بأشخاصه وقيمه ومؤسساته صعب علينا أن نعاين إنهياره وانحلاله وزواله التدريجي والحتمي. فبقينا بإزائه نأسى ونبكي كمداً وحزناً عليه والحال أننا يجب في الحقيقة أن نفرح لذلك ونسعد ـ ذلك لأن ما يستحق أن يموت يجب أن يموت ولنترك، كما قال المسيح، الموتى يدفنون موتاهم. ذلك أيضاً لأنه لا يتصور جديد حي ونام ومطابق لحاجيات الحاضر والمستقبل إلا على انقاض الماضي القريب المندثر والمتحلل. بل إن هذا الجديد ليس في أكثره سوى من مواد ومكونات القديم المنهار والتي أعيد تركيبها وصياغتها وتوظيفها لأهداف جديدة ومطالب مستجدة.

إن هنالك إذن جديد في طور النشوء، يتخلق في رحم القديم بذرة تنمو ولا تثير إليها الانتباه حتى لا تقتل في المهد. ونحن بحكم العادة أو غيرها لا ننتبه إلا إلى القديم المنهار دون عناية بالجديد النامي. والحال أن المطلوب هو العكس. مساعدة المتفكك على تفككه والنامي المتخلق والمتجدد على تجدده وتخلقه وسرعة نموه.

يحدث هذا على جميع الأصعدة وبعدم تكافؤ فيما بينها اقتصاداً و إجتماعاً وفكراً وثقافة وأدباً وفناً وسياسة كذلك. فعلينا أن نحذر حقاً من السقوط في العدمية اتجاه الماضي، ومنه القريب ولكن أيضاً من الرجعية اللاشعورية اتجاه ذلك الماضي نفسه.

لا أقصد بالطبع الماضي التراثي القديم بل إن ما أقصد إليه هو تراثنا الوطني والقومي الحديث والأحدث، الأفكار والبرامج القومية والثورية... لقيادات وهيئات انتهت إلى الاخفاق وعلينا بدل الأسى على ذلك أن نتجاوزه نحو الاجتهاد في البحث عن البدائل فهذا هو المهم بل الأهم اليوم لا البحث عن المبررات ولاعادة تكرار التجربة والمحافظة على نفس الأفكار والمناهج والبرامج التي أثبتت الأحداث فسادها كلاً، أو جزءاً أو بالأقل نقصها ان لم يكن من حيث المبدأ فمن حيث الفهم وطرق العمل والتطبيق.

فريدة النقاش

رد على فكرة مسؤولية الجماهير عن الاستغراق في الفكر الاسطوري

أشار الدكتور مراد وهبة مرتين في مداخلاته إلى مسؤولية الجماهير عن التخلف الذي تعيش فيه بل وعن الحالة التي سقطت فيها الامة العربية.

وأود قبل أن أسجل ملاحظاتي ان أسوق الملاحظة: انني لست من الذين يؤلهون الجماهير او ينظرون إليها بشكل رومانسي، بل أؤمن بأن الجماهير الواعية المنظمة هي قوة دافعة جبارة للتحرر والتقدم الاجتماعي ولكنني أرفض أن أحملها مسؤولية بؤسها.

أخشى أن يكون الدكتور مراد وهبة قد أصبح أسيرا لنظرة نخبوية كوزموبوليتية متعالية على الجماهير.

إن غرق الجماهير في الفكر الاسطوري والذي يدعو الدكتور مراد وهبة المسرحيين والسينمائيين العرب للاصطدام بها.. هي فكرة باهرة لكنها مقلوبة..

فماذا يا ترى سوف يفعل المسرحي أو السينمائي إذا كانت السلطة السياسية تندمج في السلطة الدينية، وغالبا ما تتقنع بها لقهر الجماهير. وتأييد نفسها، و إضفاء حالة قدسية

على صلاحياتها القمعية.

كذلك فإن الرقابة على الوعي النقدي سواء حين يمارسه السينمائيون أو المسرحيون أو الجماهير الواعية تمارسها السلطات السياسية، حيث السياسة هي التعبير الاشمل عن المجتمع.

إن الواحدية السائدة في المجتمع العربي ـ حتى في ظل التعدد ـ تتأسس بشكل مركزي على استخدام الدين، وتمارس سلطاتها القمعية على الجماهير باسمه حتى لو لم يكن ذلك معلنا، وهي التي تقبض على مفاتيح المثل الاعلى الذي تصنعه الثقافة السائدة بوجهيها الاستهلاكي والتعبيبي، ويفتح الباب للمسرح التجاري والسينما التجارية.

لا نستطيع ان نلوم الجماهير وإلا فإننا بذلك نصب الغضب على الضحية ونحملها مسؤولية بؤسها، وتبعية إفساد ذوقها الذي يتم بطريقة منظمة بتحويل المسرح والسينما باستمرار إلى سلعة وموضوعا للتجارة، وعرقلة كل إنتاج جاد، فما بالنا بالفن التقدمي؟

لا ينبغي أن نهون من شأن الرقابة السياسية على المسرح والسينما، ويعرف السينمائيون على نحو خاص أن القانون الذي يحكمهم في مصر ـ قد صدر في ظل الاحتلال سنة 1911 وما زال ساري المفعول حتى الان، والشاهد عليها الان هو الدكتور هشام أبو النصر وفيلمه العصابة الذي منعته الرقابة لانه ببساطة يقف بوضوح ضد اتفاقيات كامب ديفيد.

أود كذلك أن أفرق بوضوح بين الرواج والازدهار، فقد خلق النفط حالة من الرواج الذي اقترن بسيادة الدولة القمعية والمحافظة والرجعية فلم يحدث أي ازدهار حقيقي في الثقافة العربية.

أتمنى أن تنص توصياتنا على ضرورة رفع الرقابة عن المسرح والسينما والتلفزيون، صحيح أن هذه التوصية قد تكررت كثيرا ولكنها في حاجة إلى دأب المبدعين ومثابرة في حماية الافلام التي تتعرض للمصادرة.

إنشاء مؤسسة عربية وليكن المجلس القومي نواتها للانتاج والتوزيع لتتكاتف لتحقيق فيلم محمد الركاب قبل أن يموت، وهذه التوصية مهمة جدا في رأيي لان كل السينما الجديدة في مصر تخرج الان بشكل يكاد يقوم على الجهد الشخصي. حيث تسقط السينما فريسة لقيم المجتمع الرأسمالي وذلك دون أن يتمتع السينمائيون والفنيون بالضمانات والحريات التي يوفرها المجتمع الرأسمالي المتقدم.

رمضان سليم

الشريط العربي بين الخصوصية الفردية والهوية القومية

مدخل

لا أتصور أن هناك قضية اثير حولها من النقاش والجدل مثلما أثير حول قضية الهوية العربية، أو بالاصح البحث عن الهوية العربية. ان هذه القضية ليست الا جزءاً من قضية أعم وأشمل، تسمى حينا بالاصالة والمعاصرة، وفي بعض الاحيان الأصالة والحداثة، وفي مرات اخرى تسمى التراث والتحديث، وغير ذلك من المصطلحات التي تصب جميعها في قضية تأصيل الفكر العربي والادب العربي والفن العربي. ورغم أن قضايا التنظير في مسألة الابداع العربي عموما، كثيرا ما تكون سابقة على الابداع نفسه، أو بالاصح قافزة عليه، معبأة بالاحلام والطموحات التي تنسجم مع مراحل التطبيق أو لا تعبر عنه، وربما لا تؤدي اليه، لانها أشد طموحا منه من الناحية الفعلية.

ورغم ذلك فيمكن القول بأن استجابة المبدع العربي لهذه الدعوة كثيرا ما تأخذ مسارات مختلفة غير مرتبطة بالدعوات التنظيرية أو مستجيبة لها، لان دعوات التنظير للتأصيل والبحث عن الهوية جاءت كرد فعل على موقف الضعف الثقافي عموما، وفي مواجهة حضارة الغرب المتقدمة والمتفوقة والغازية، والتي جسدت تفوقها الثقافي بالاحتلال العسكري والسياسي، فضلا عن السيطرة الاقتصادية.

وهكذا لا تعدو محاولات التأصيل ودعوات الاصالة، أن تكون تتمة لمقدمات الخروج من اطار التبعية الذي فرض يوما ما بالقوة على الوطن العربي وفي نفس الوقت تظهر محاولة المبدع العربي لفرض الهيمنة الثقافية وكأنها محاولة شرعية لغرض تتويج اعماله بقيمة ثقافية مميزة تكسب احترامها وتفوقها من جوهر الخصوصية وليس مجرد التقليد.

ان المتابع يجد أن كافة دعوات التأصيل قد اقترنت ببعض الاحداث السياسية العامة وتزداد حدة هذه الدعوات ويكثر البحث فيها، وذلك كلما اشتعلت المشكلات السياسية أو المجابهات الحضارية الحاسمة، ولعل الاحداث العسكرية مثل نكسة 67 وحرب 73 تعطي الدلالة على أن قضية التأصيل لها علاقة برد الخطر، فهي تعبير عن لحظة خوف حضارية عن طريق استخدام الاسلوب الدفاعي، بالاتجاه نحو الداخل.

ولكن القضية وكما ينبغي أن تطرح، ليست دائما بهذه المعنى السيكولوجي. فالدعوات الهادفة الى خلق ثقافة عربية اصيلة لها اهداف ايديولوجية ومنطلقات فكرية

راسخة تجعل من الواقع المعاش مبدأ وهدفا وترتكز على مفهوم القوميات.

ان كل قومية في وسط هذا العالم الضاج تبحث لها عن خصوصية مميزة تميزها عن غيرها من القوميات، فالمسألة ترجع الى قضية اثبات الذات عن طريق البحث عما هو مغاير للاخر ومنسجم مع الذات.

وهكذا يأتي البحث الدائم من جانب المبدعين العرب لاجل تقديم مشروعية لانتاجهم الفني ينبع من الخصوصيات المحلية القطرية والقومية، والواقع أن الوعي بهذه القضية يعد مسألة ايجابية في حد ذاته لانه المدخل لوضع الاسئلة والبحث عن الجديد، والتساؤل عن وضعية الموقف الابداعي زمنيا ومكانيا، وذلك لغرض تأسيس العلامة الفارقة بين سلسلة من الانتاجات العربية المقلدة للنموذج الغربي أو النموذج الذاتي، وطموحات تختزنها مجموعة من الاعمال الآتية.

السينما العربية ومفهوم الهوية

إذن لا يكاد يختلف موقف السينمائيين العرب في بحثهم عن هوية قومية لاشرطتهم عن موقف باقي المبدعين في مجالات أدبية وفنية أخرى. فكما جرى الحديث عن تأصيل الرواية العربية مثلا، بالبحث عن اشكال جديدة، للسرد والتعامل مع الشخصيات، والبناءات الفنية، جرى الحديث عن السينما العربية ذات الهوية القومية الاصلية، وكما جرى الحديث عن استخدام الاشكال التراثية في الفنون التشكيلية جرى التنظير النقدي ــ ولو بدرجة أقل وضوحا ــ لاستخدام الموروث الثقافي العربي في السينما العربية.

إن المسرح قد نال قصب السبق في هذا المجال، لقد استخدمت الكثير من الموروثات الشعبية لغرض تأسيس مسرح عربي مميز، فكانت تجارب مثل «الحكواتي ــ خيال الظل ــ السامر ــ الاحتفالية» وغيرها. بل وجد الكثير من الكتاب الذين تعاملوا مع المسرح باعتباره فنا معروفا عند العرب قديما، بأي شكل من الاشكال، وليس فنا وافدا بصفة مطلقة. كذلك الامر بالنسبة للرواية والقصة، فلقد حاولت الاقلام المهتمة، توفير مرجعية لهذا النوع الادبي، وجعله فنا له تاريخ عربي يجعله اهلا لكي يستمد منه أي تطور يلحقه بهذا النوع الادبي.

إن السينما ليست مسرحا ولا رواية ولا فنا تشكيليا. إنها أداة وأسلوب وصناعة وسوق، وهي فوق ذلك تركيبة ثقافية جامعة وغير مسبوقة، ليس بالنسبة للعرب فقط، بل بالنسبة للحضارة العالمية برمتها.

إن السينما هي فن الصورة وهي في حالة حركة، ولقد توسع هذا الفن حتى سيطر على العالم من حيث الاهتمام، ووجد ما يسمى بحضارة الصورة التي جاءت بخصائص عالمية، فرضت نفسها عالميا، بصرف النظر عن التقسيم القائم على القومية أو اللغة أو الجنس.

لقد استقبلت البلاد العربية «السينما» في أوقات متقاربة ترجع الى الثلث الاول من القرن العشرين، استقبلتها بالدهشة أولا، ثم فهمتها بعد ذلك كصناعة لها شروطها الاقتصادية والاجتماعية.

لقد كان لوقوع السينما في يد مجموعة من المغامرين واصحاب رؤوس الاموال منذ البداية أن سيطر المفهوم التجاري الصرف بصرف النظر عن التعبير الجمالي أو الفني أو المضموني الملتزم، فلم تطرح أي قضية ذات اشكالية في حوار التفاعل بين المجتمع والسينما من ناحية، وحوار المثقفين مع لغة السينما من ناحية أخرى، لم تطرح إلا قضية التحريم بنوعيه الحكومي والديني، بمعنى سيطرة الرقابة على السينما في مجالي العرض والانتاج ومن حيث التطرق للموضوعات الحساسة. بل وطالبت الرقابة بحصر تناول كافة القضايا المهمة، ووضعت لها منظورا ضيقا سمحت بالتعامل معه. لقد برز كل ذلك في مصر تحديدا، صاحبة التجربة الاولى والاهم في نشأة واستمرارية السينما العربية، أما باقي الدول العربية فمنها من سار في نفس المنهج الاستهلاكي، ومنها ما تعامل مع السينما باعتبارها صناعة جديدة لا يتقنها إلا الاجنبي فقط.

وفعلا، فلقد توفرت لمصر عوامل كثيرة منذ البداية ساعدتها على أن تكون صاحبة صناعة عربية متكاملة في مجال السينما.

ولقد ساهمت العناصر الوطنية آنذاك في محاولة تحديث كل شيء، وذلك بارسال البعثات الى الخارج للاستفادة والتمكن من هذا الوافد الجديد من ناحية، وايضا في محاولة اقامة مصانع تخدم نجاح صناعة السينما.

إن من ايجابيات تلك المرحلة هو قيام صناعة سينمائية فعلية. اما السلبيات فهي تخص نوعية هذه السينما التي جرى تثبيتها، فلقد كانت سينما خارج الواقع العربي، ذات نشأة مشوهة، ولادتها كانت خارج الصراع، واستمراريتها ارتبطت بتجنب هذا الصراع.

إن الحديث عن السينما في مصر لا بد منه عند الحديث عن السينما العربية. ولا نريد هنا أن نسلك نفس الدرب الذي يوجه الانتقادات المتتالية لانتاج السينما المصرية، فالحقيقة «ان السينما العربية كلها لمصر، ولباقي الدول العربية أشرطة سينمائية»، غير أن أخذ الامور من زاوية غير جدية في طريقة المعالجة والتناول، قد ساهم في تدعيم الاوضاع السياسية والاجتماعية القائمة بشكل محافظ، واعطى السينما مفهوما ترفيهيا سالبا لا يعاكس الحقيقة الفعلية لهذا الفن المؤثر الفعال، وارتبط تصور الجمهور العربي للسينما بما تطرحه السينما العربية في مصر، وصارت الدائرة التي تتحرك فيها موضوعات وجماليات السينما، دائرة الترفيه وعدم الجدية وتزجيه الفراغ والسطحية الثقافية وبالنسبة للسينما كثقافة فإن هذه النقطة لها أهميتها فيما يتعلق بربطها بالبحث عن تصور لمفهوم الهوية القومية للسينما العربية، أو استخدام الاساليب ذات الخصوصية العربية المستلهمة من الموروث العربي. فلقد كان جمود السينما في مصر سببا وراء محاولة مجموعة من

المبدعين السينمائيين للخروج من نمطية السينما في مصر، وفعلا خرجت، ومن مصر نفسها جماعة السينما الجديدة 68 ـ وشرعت في التنظير والعمل لما يسمى بالسينما البديلة، وفعلا قدمت هذه الجماعة أشرطة مميزة تختلف بشكل أو بآخر عن أغلبية الاشرطة المنتجة و إن كان لها مقدمات اعتمدت عليها ممثلة في أشرطة مميزة لمجموعة من السينمائيين الموهوبين. ولكن، وبعد تقديم عدد من الاشرطة مثل أغنية على الممر وزائر الفجر والخوف وظلال على الجانب الاخر وغيرها، تراجعت أعمال هذه المجموعة الطموحة، بسبب عدم قدرتها على الاستمرار لمخالفتها لمتطلبات السوق التجارية، فذابت هذه الموجة من التيار العام للسينما المصرية، مثلما ذابت في السابق مجموعة من التجارب الفردية المتفوقة.

إن هذه المحاولة، هي إذن أولى المحاولات لخلق حركة سينمائية منظمة وواعية بأهداف ومبادىء محددة، بعيدا عن السينما التقليدية في مصر وباقي البلاد العربية المعتمدة لها ولا سيما في تجارب لبنان وسوريا.

ونظرا لارتباط الكثير من الفواصل الثقافية في حياتنا الثقافية العربية بالاحداث السياسة والعسكرية، فلقد شرعت التجربة في انطلاقتها بعد هزيمة 67 مباشرة، لتعيد النظر في الكثير من المعطيات السابقة، وبأمل جديد وصورة جديدة. ولكن ظلت المحاولات ضعيفة المستوى بشكل عام، تناولت موضوعاتها المختارة وبجرأة اشد ولكن بشكل ونمطية لا تكاد تختلف عما سبقها من انتاج.

بكل تأكيد، لم يكن يوجد من ضمن مبادىء السينما البديلة، أي تنظير يستهدف مبدأ التأصيل والتأكيد على الهوية العربية بمعناها الاصلاحي الفني الحديث. كذلك لم تكن من منطلقات جماعية السينما الجديدة ممارسة استلاب الذات أو البحث عن اشغال جديدة مستوحاة منه أو متفاعلة معه، وتلك مسألة عادية، فمثل هذه القضايا اثارتها افلام نقدية من خارج دائرة السينما المصرية، وطبقتها كذلك وجوه متفردة تطير خارج السرب. لقد جاءت السينما البلدية كمحاولة للخروج من الاطار الجامد للسينما المصرية المليء بالميلودراما وقصص الغرام والغنائية والراقصة وغير ذلك من متطلبات السوق التجارية، وبالتالي كان هدفها مزيداً من الغوص في الواقع المحلي ولكنه بعين نقدية جديدة، وربما كان تأثير التجارب العالمية في هذا الصدد واضحا، فالعلاقة كبيرة بين طموحات جماعة السينما الجديدة، وباقي التجارب العالمية، مثل السينما الالمانية الجديدة، السينما الحرة في انجلترا والموجة الجديدة في فرنسا، وتجارب السينما في تشيكوسلوفاكيا والبرازيل، فضلا عن تنظيرات النقاد العالميين.

غير انه يمكن القول بأن المحلية ومعالجة القضايا الاجتماعية، وجدت منذ بداية السينما في مصر، بداية من شريط «العزيمة» لكمال سليم وشريط «السوق السوداء» لكامل تلمساني وأشرطة صلاح أبو سيف مثل «الوحش» «الفتوة» «شباب امرأة» ـ

«القاهرة 30»، «بداية ونهاية»، «اللص والكلاب»، وكذلك اشرطة يوسف شاهين وبعض الانشطة لمخرجين مثل حسين كمال وكمال الشيخ، وعاطف سالم وتوفيق صالح وغيرهم.

ان أهم ما يمكنه أن يسجل لهذه السينما، أنها مهدت الطريق امام انتاج واقعي، يعالج الواقع بمنظور اجتماعي نقدي لا زالت آثاره باقية الى اليوم وبصورة اكثر وضوحا.

وتعكس الرغبة في الخروج بالسينما العربية من اطارها الجامد الذي نشأت فيه لفترة طويلة من الزمن، تعكس ايضا خروج السينما العربية من تقليد النموذج الهوليوودي الذي يسعى لتعزيز مفهوم الهوية الامريكية عن طريق افراز العديد من الاشرطة المتنوعة والمختلفة المستوى، والتي تخاطب جمهورا عاما، وفق خصائص محددة تتفق مع أحلام المشاهد ورغباته في السيطرة والجنس والمغامرة والبطولة الوهمية.

إن تخليص المشاهد العربي من الانتاج الهابط عموما ظل من ضمن التطلعات التي يعيشها المبدع السينمائي العربي وينشدها من خلال بحثه عن سينما جديدة أو مغايرة. ولعل أوضح ظاهرة في هذا الخصوص هي عدم قدرة هذه الاشرطة العربية الطموحة على الوصول الى الجمهور العادي. وهذه مسألة طبيعية، ذلك أن المشاهد العربي قد عاش لفترة طويلة محكوما بمجموعة عوامل، قوامها النموذج الهوليوودي بكافة مواصفاته التجارية، وبالتالي فهو يرفض أي نموذج مغاير، سواء أكان عربيا أو من أي انتاج كان لا يتفق وخصوصيات الشريط الهوليوودي.

ومن ناحية أخرى حاولت اصوات عربية من خارج السينما في مصر الخروج من الوضع الانتاجي الذي قدمته السينما في مصر، وذلك عن طريق استخدام اساليب وطرق واشكال فنية تمثل اقترابا الى حد كبير من تقليد الانتاج الغربي، ومسألة التأثر بتلك المدارس والاتجاهات الغربية قضية عادية بحكم تطور الاساليب الفنية والتقنية. ومن الاصوات من حاول المواءمة بين الواقع المحلي واستخدام أشكال فنية تتميز الى حد ما بشيء من الاختلاف عن الانتاج السينمائي في مصر، ومن ذلك ما قدمه المخرج التونسي «الناصر لخمير» في شريط «الهائمون» وكذا «السحيمي» من المغرب في شريط «عنف الصمت» وهناك أيضا محاولة «مرزاق علواش» من الجزائر في شريط «مغامرات بطل». ويمكن أن نضيف اليها شريط «ظل الارض» للطيب الوحشي من تونس.

إن هؤلاء جميعا قد قدموا أشرطة تسير في نفس الاتجاه الذي يخدم فكرة التأصيل لفن السينما بالبحث في الموروث الشعبي والتراث العربي واستخدام اساليب جديدة في السرد والتكوين وتناول موضوعات مبنية على التركيب الحكائي، وليس على التصاعد الدرامي الغربي.

إن هؤلاء جميعا بأشرطتهم وظروف انتاجها لم يقدموا تنظيرات معينة مكتوبة ولم يطرحوا بيانات منظمة، بل خدموا هذا الاتجاه بشكل فردي، فهم يطرحون اسلوبهم الشخصي وهؤلاء جميعا وغيرهم ليس بامكانهم الا الاعتماد على الاسس العلمية في التصوير واختيار الزوايا ونوعية اللقطات وفنيات التركيب «المونتاج». وربما كان انتاجهم مميزا لانهم استفادوا كثيرا من الانجازات العلمية السينمائية والالات والتقنيات الحديثة، ولانهم على صلة وثيقة بالغرب والثقافة الغربية، مما أدى بهم الى الاقتراب منها وبالتالي الابتعاد عنها، في محاولة للخروج من دائرتها بدرجة من درجات الوعي الثقافي والفني.

ولكن تلك التجارب المذكورة، مع غيرها التي يمكن التقاطها بين الحين والآخر، هل لنا الحق في ربطها بموضوع الهوية والالتزام؟ وهل هي وحدها أو ما يشابهها فقط هي السينما المطلوبة؟ وأين ذهبت اذن تجارب شاهين وصلاح يوسف ومحمد الاخضر حامينا وسهيل بن بركة وما موقعها من مسألة الهوية والالتزام؟ والواقع يقول بأن كافة المحاولات في هذا الصدد هي افتراضات يخمنها النقد، ويحاول أن يجعل لها تقنينا معينا قد لا تكون هذه الاعمال دالة عليه بصفة كافية. فصحيح كل الصحة أن قلوب المبدعين العرب تميل دائما الى اضفاء فكرة التأصيل على كافة الانتاجات الثقافية، الا ان الانتاج الفني أو الادبي قد تسيطر عليه قوى أخرى من داخل العملية السينمائية نفسها.

والواقع يقول ايضا بان السينما، رغم أنها فن، تتضح فيه علاقة الفرد بالجمهور المتلقي، وتتضح في علاقة العمل الاجتماعي بالموهبة الفردية، الا أن الوضوح في هذا المجال غير كاف بالنسبة للسينما العربية بسبب التشويش الذي يسيطر على الدورة السينمائية من الفكرة الى السوق. ولهذا نجد أن المحاولات الفردية، محاولات شبه يائسة، وما حدث لشريط «المومياء» لشادي عبد السلام خير دليل على ذلك.

والتجربة السينمائية العالمية تدل على أن وراء الجهود الخاصة ببعث سينما ذات هوية مميزة فنيا، وتستطيع أن تفرض وجودها عالميا، ان وراء ذلك افراداً منظرين وعلماء اجتماع وعلم نفس، يعملون على رسم الابعاد الجمالية لاي انتاج ثقافي، وخصوصا اذا كان هذا الانتاج مركبا وليس فرديا بشكل مطلق. ولقد كان لايطاليا مثلا غرامشي وكروتشه وغيرهم ممن أرسوا دعائم الجماليات الفنية التي تميز بعض الانتاجات الفنية في اطارها العام، والذي لا يلغي الخصوصية الفردية. كذلك كان الامر بالنسبة لامريكا، عندما شرع علماء الاجتماع بدراسة الانتاج المستهدف تصديره، فكانت النتيجة جمع عدد من الخصوصيات العالمية وتشكيلها في خط موحد، عرفت به هوليوود، فاخذ من كل جانب خصوصية معينة، وجمعت خواصها في قالب احتوى على ميزات كثيرة وكانت له قابلية جماهيرية واسعة.

ان الخصوصية مهما كان نوعها، فردية أو جماعية، قومية أو دينية مرتبطة بالتراث بشكل واضح، او مبتكرة، لا يمكن مناقشتها سينمائيا الا من خلال مفهوم «التقنية».

فالسينما تقنية قبل أن تكون «ايديولوجيا». هي تقنية، وعبر هذه التقنية المتقدمة يمكن مناقشة قضايا الهوية والالتزام في السينما العربية، فتخلف صناعة الشريط، لا يصنع متفرجا دائما، ولا يصنع متفرجا ايجابيا، بل متفرجا يحمل بذرة النقمة التي تجعله شديد الاسراع باستبدال انتاجه المحلي وتغييره بالانتاج الذي يلبي له تطلعاته الفنية.

ان السينما هي تقنية قبل كل شيء، وهي تقنية متطورة كل يوم، وكل مرحلة من مراحل التطور تطرح افاقا جديدة وامكانيات هائلة، ابداعية وفنية وثقافية، ليست لها علاقة بالتنظير في موضوع الاصالة والمعاصرة. أو تحديد مفهوم الشريط القومي من خلال تناول الموضوعات القومية، بل لها علاقة بالمعرفة التقنية وتتبع تطورها، فليس يجدي «السينما العربية» كثيرا أن تستخدم ادوات بدائية عفى عليها الزمن، وتحاول في نفس الوقت تعزيز موقفها القومي الاصيل بأشرطة من انتاج تلك الادوات. فمهما كانت النتائج، فهي بلا شك متخلفة لا يمكن تأسيس منطلقات ثابتة ودائمة عليها.

لا نريد ان نقول بأنه لا مكانة إلا للعلم، وأن حضارة الصورة عالمية المنزع والاتجاه، وأنها غير ملونة سياسيا أو ثقافيا.

كذلك لا نريد القول بأن تراثنا العربي يقوم على اللغة فقط، وأن الصورة ليس لها وجود في ذهنية المواطن العربي، وذلك بناء على استقراء الموروث الادبي والشعري على الاخص.

لا نقول ذلك ولكننا نقول بأن مسألة الهوية بالنسبة للسينما العربية لا تأتي من مجرد الرغبة، ولكن تأتي من واقع ظروف معينة لها علاقة اولا بمعرفة الفن السينمائي معرفة دقيقة، وبتقنية وعلاقات اقتصادية وانتاج وحركة تجارية ثقافية مزدهرة.

وثانيا لها علاقة بالمعرفة الثقافية التي يتطلب توفرها وجود جيل من الباحثين والمنظرين القادرين على استخلاص الدلالات للجماليات العربية ثم غرس هذه الدلالات بكافة الوسائل الثقافية وتثبيتها محليا وعالميا مع اتاحة الفرصة الاهم للمبدعين السينمائيين انفسهم للغوص في الموروث الثقافي العربي بكافة اشكاله وأنواعه وتحسين الواقع الاجتماعي المعاصر، والخروج بموجات فنية لها من الفعالية بحيث تستطيع أن تعبر عن طموحات المواطن العربي ومعالجة مشكلاته من جهة، وان تصل الى العالم فتمارس فيه تأثيرا ثقافيا وفنيا وايديولوجيا.

وهكذا نجد ان السينما تعتمد في تواصلها مع الجمهور على مبدأ الجودة أولا، ثم التراكم ثانيا، وكل من المبدأين يؤدي احدهما الى الاخر ويستفيد كل منهما من قوة الاخر، فكما ان الجودة لها شروطها المحددة، فكذلك التراكم لا يعني الجودة بصفة مطلقة، بل يعني الصناعة السينمائية المتكاملة.

غير ان الطموحات التي تعبر عنها آمال السينمائيين العرب تواجه تحديا صعبا، يتمثل في الحالة الفنية والتقنية الضعيفة المستوى التي عليها السينما العربية، وكما اتضح ضعف

مستوى الاشرطة العربية في تعاملها مع التراث العربي وبحثها عن الشكل الفني المناسب واللون القومي الذي يسبغ الانتاج السينمائي عامة يتضح ايضا ضعف مستوى الانتاج الذي يتناول موضوعات الالتزام والنضال في حدوده القطرية والقومية.

السينما العربية والالتزام القومي

بدأت السينما العربية مسيرتها في الثلث الاول من هذا القرن، ولقد جاءت هذه السينما كجزء من سلسلة الابتكارات الصناعية الثقافية التي عرفها العرب عن الغرب، وانتقلت الى البلاد العربية بحكم العلاقة المتبادلة بين الدول والمجتمعات حضاريا، ولا سيما وأن البلاد العربية قد ظلت لفترة طويلة فضاء استعماريا للدول الاجنبية، تتعرض فيه كافة فنانيها وابتكاراتها.

إن النشأة بالنسة للسينما العربية، كانت بعيدة تماما عن جوهر الصراع. الصراع مع الاخر ـ المستعمر ـ وكذلك الصراع الاجتماعي بين فئات المجتمع، داخل المجتمع العربي بصورته القطرية أو القومية، وبالتالي فهي سينما مهادنة، يقف وراءها اصحاب رؤوس الاموال، الذين يسعون لتحقيق الاغراض التجارية القريبة، وهذه النقطة لها جوانبها السلبية المتمثلة في رداءة الاشرطة المنتجة، ولها جوانب ايجابية تمثلت في نشأة صناعة متكاملة تسمى صناعة السينما في وقت مبكر، مما يجعلنا نقول بأن تاريخ السينما العربية هو تاريخ السينما في مصر. ولقد كانت الحروب المتتالية التي خاضتها البلاد العربية في صراعها مع العدو الاسرائيلي سببا يقف وراء توجه السينما نحو انتاج الشريط النضالي أو القومي أو الملتزم. وهذه كلها تسميات قلقة لشريط سينمائي يستفيد من الاحداث المصرية المتمثلة في المعارك العسكرية أو العمليات الفدائية، لغرض اثارة وجدان المشاهد قوميا.

نلاحظ هنا اننا أغفلنا الحديث عن الاشرطة القصيرة التي تم انتاجها من الدوائر الفلسطينية لكثرتها. ويمكن للمهتم مراجعة كتاب «فلسطين والعين السينمائية» للناقد حسان بوغنيمة. والمشاركة في صناعة الجانب المعنوي من الاحداث السياسية والعسكرية.

فالاشرطة النضالية المنتجة عربيا لا تقوم على مفهوم معين للشريط النضالي، ولا تخاطب الرأي العام العالمي، بل تتوجه الى الداخل، الى المواطن العربي. وهذا القول قد لا ينسحب على التجربة الجزائرية في السينما، لانها سارت وفق اتجاه مختلف ومميز، وهو انتاج أشرطة من قلب المعركة بواقعها التسجيلي الحي حينا ولواقع الروائي المتخيل حينا آخر.

قلنا بأن الشريط النضالي الملتزم قوميا، قد برز في مصر أولا وبدعم افراد توفرت لهم السلطة السياسية والعسكرية، وكانت النتيجة انتاج أشرطة مرتبطة بالأحداث السياسية

والعسكرية أو مستفيدة منها، فبعد حرب 48 مباشرة انتج شريط «فتاة من فلسطين» لمحمود ذو الفقار، ثم جاء شريط «نادية» لفطين عبد الوهاب 49 ـ وبعد ثورة يوليو 52 انتجت اشرطة مثل «الله معنا» لعلي بدرخان 54 ـ الذي كان قد قدم قبل ذلك شريط «مصطفى كامل» 52 ـ وبعد العدوان الثلاثي 56، قدمت اشرطة مثل «أرض السلام» لكمال الشيخ 57 ـ وشريط «وداع الفجر» لحسن الامام 56.

وبعد نكسة 67 انتجت أشرطة أخرى مختلفة، تحمل الكثير من النقد السياسي ومن ذلك شريط «العصفور» ليوسف شاهين وشريط «ثرثرة فوق النيل» لحسين كمال ـ وشريط «الخوف» لسعيد مرزوق و«الظلال على الجانب الآخر» لغالب شعث، وشريط «أغنية على الممر» لعلي عبد الخالق، ولعل أهم شريط يمثل كافة المراحل السابقة شريط «بورسعيد» لعز الدين ذو الفقار الذي كتب ونفذ بصورة جماعية، كما أن أفلام بعد النكسة، تستفيد من الصراع العربي الاسرائيلي وتجعله ديكورا للقصص العاطفية الساذجة، ومن ذلك شريط «لا تطفىء الشمس» لصلاح يوسف، وشريط «سمراء سيناء» لنيازي مصطفى، وشريط «عمالقة البحار» للسيد بدير.

أما الاشرطة التي جاءت بعد حرب 73، فلقد حملت الكثير من التهويل والمباشرة رغم أن المرحلة متأخرة جدا، وتتطلب انتاج أشرطة عالمية التقنية والقيمة الفنية. وعلى سبيل المثال، يمكن أن نذكر شريط «الوفاء العظيم» لحلمي رفلة وشريط «ابناء الصمت» لمحمد راضي، وشريط «الرصاصة لا تزال في جيبي» لحسام الدين مصطفى.

ولقد ساهمت دول عربية في مجال انتاج الشريط النضالي الملتزم، وفي الغالب بأشرطة محلية في موضوعاتها، ولكنها قومية في اتجاهها العام لان العدو الاجنبي الذي تواجهه البلاد العربية يعد عدوا واحدا، وهكذا جاءت أشرطة حرب التحرير الجزائرية ضد الاحتلال الفرنسي ضمن نفس خط الالتزام والقومية ولكن بمنظور مغاير يركز على التجربة الجزائرية المحلية وحدها.

إن التجربة الجزائر تجربة رائدة في مجال السينما، لان اشرطتها ولدت من داخل المعركة، وبعناصر ملحقة بالمعركة. ويكفي أن نذكر اشرطة مثل «ريح الاوراس ـ منطقة محرمة ـ الطريق ـ الافيون والعصا ـ دورية نحو الشرق ـ معركة الجزائر» وغير ذلك من الاشرطة التي حققت نجاحات عالمية جيدة.

أما بالنسبة لسورية فلقد كان انتاجها قريباً من القضية الفلسطينية بحكم الظروف السياسية والجغرافية، وفعلا تم تقديم أشرطة مثل «المخدوعون» لتوفيق صالح عن رواية بعنوان «رجال في الشمس» لغسان كنفاني. كذلك شريط «السكين» لخالد حمادة عن رواية لغسان كنفاني بعنوان «ما تبقى لكم» ويمكن أن نذكر ايضا شريط «كفر قاسم» لبرهان علوية، وشريط «الابطال يولدون مرتين» لصلاح دهني، وشريط «احلام المدينة» لمحمد ملص الذي يتعرض لتجربة طفل صغير في يوم اعلان الانفصال بين

سورية ومصر، وهناك أشرطة أخرى مثل «الحدود» الذي يتعرض لقضية الحدود العربية بشكل ساخر وهزلي.

وبالنسبة للبنان، فلقد دخل الافراد في سلسلة انتاج سينمائي يحاول أن يمس القضية الفلسطينية، ولكن الامر لا يكاد يختلف كثيرا عن باقي الاشرطة التجارية، فبروز ظاهرة العمل الفدائي الفلسطيني، وانتشار العمليات الفدائية على الحدود وفي الارض المحتلة، كل ذلك صاحبه انتاج عدد من الاشرطة الخاصة بالعمل الفدائي لغرض كسب الجمهور وتحمسه وتعاطفه مع هذا النوع من الاشرطة. وهكذا انتجت مجموعة من الاشرطة مثل «فداك يا فلسطين ـ الفلسطيني الثائر ـ ثلاث عمليات فدائية» وغيرها.

وبالنسبة للعراق، فهي الدولة العربية التي لها تجربة مفيدة في مجال انتاج الاشرطة الروائية التسجيلية، لانها ساهمت بانتاج اشرطة ذات موضوعات لا تتناسب مع واقعها الاجتماعي، بل أشرطة تدور في دول عربية أخرى، ومن ذلك شريط «مطاوع وبهية» الذي تدور قصته حول الجوانب السلبية لزيارة السادات للقدس كذلك شريط «القناص» الذي تدور احداثه حول الحرب اللبنانية بالتركيز على نفسية قناص محترف. وهذه التجربة في تمويل الاشرطة ذات الموضوعات القومية، تكررت بالنسبة للجزائر عندما ساهمت في انتاج شريط «العصفور» ليوسف شاهين.

ولا يمكن أن ننسى ذكر أشرطة عراقية، تناولت موضوع الصراع مع القوى الاجنبية ومن ذلك شريط «الظامئون» لمحمد نصري جميل، وكذلك «الاسوار والمسألة الكبرى» وشريط قاسم حول «بيوت في ذلك الزقاق» وجميعها أشرطة تصور الواقع السياسي والاجتماعي بمنظور قومي ملتزم.

ويمكن أن نذكر على سبيل المثال أشرطة من دول عربية أخرى ساهمت بمقدار ضئيل في انتاج أشرطة قومية، من ذلك المغرب، التي قدمت شريط «بامو» وتونس التي قدمت «في بلاد الطراراني وخلقة الاقرع وصراخ» وقدمت اليمن شريط «ثورة اليمن» وهو شريط يحسب للانتاج المصري.

وفي ليبيا تم انتاج شريط «تاقرفت» الذي يصور مرحلة من الصراع مع العدو الايطالي، خاضها الليبيون بتصور اسلامي يركز على مفهوم الجهاد والحرب مع العدو المحتل. وتم انتاج شريط آخر وهو «الشظية» الذي يتناول قضية الالغام المزروعة في الاراضي الليبية، من مخلفات الحرب العالمية.

وبشكل هام يمكن اعتبار كافة الاشرطة التي عبرت عن القضية القومية بمعناها الشامل وهو الصراع ضد المستعمر، أشرطة تدور في فلك الالتزام ولكن بحسن النية فقط، لان الصورة التي ظهرت بها هذه الاشرطة صور متخلفة وضعيفة المستوى من الناحية الفنية والمضمونية والتقنية لا تصل الى مستوى النضال وطموحه ولا تستطيع أن تعطي صورة جيدة عنه.

الشريط الديني ومفهوم النضال والالتزام

مثلما عبر الشريط النضالي على مدى الالتزام بالقضايا القومية وقضايا النضال ضد الاحتلال الاجنبي، بما تمثله هذه من عوامل توحيد في هموم الوطن العربي، عبر الشريط الاسلامي عن اهتمام السينما العربية بعوامل التوحد داخل الامة العربية، وأهمها العامل القومي ثم العامل الديني رغم ان الانتاج السينمائي قليل ولا يكاد يذكر عند حصر الاشرطة التي تقوم على هذين العاملين وذلك مقارنة بالالتزام بالقضايا الاجتماعية والسياسية وخصوصا الواقعية منها داخل المجتمع العربي بشكله القطري الحالي.

اننا بلا شك لا نجد فرقا كبيرا بين الشريط الديني والشريط القومي لان كلا منهما يخدم الآخر، وعلى سبيل المثال، يمكن ذكر شريط «الناصر صلاح الدين» الذي أنتجته «آسيا» وأخرجه يوسف شاهين.

ان هذا الشريط يخدم القضية العربية الاسلامية، بما يطرحه من مواجهة حربية ضد الاستعمار الاوربي المتمثل في الصليبيين كعدو ليس فقط للمسلمين بل للعرب عموما.

ان الاشرطة الاسلامية كثيرة، ولقد قامت السينما المصرية بتقديم الكثير منها منذ بدايتها الاولى، ومن ذلك مثلا اشرطة «ظهور الاسلام ـ انتصار الاسلام ـ بيت الله الحرام ـ هجرة الرسول ـ فجر الاسلام ـ بلال مؤذن الرسول ـ صلاح الدين الايوبي» وغيرها.

وما ينطبق على الشريط النضالي، ينطبق ايضا على هذا النوع من الاشرطة التي لا تقبل الحلول الوسط فهذه الاشرطة ينبغي ان تكون ذات مستوى عال من الجودة او لا تكون، ولعلنا اذ ذكرنا الكثير من تلك الاشرطة لا يكاد يبقى في الذاكرة الا شريطان هما «الناصر صلاح الدين» و«الرسالة».

والواقع أن هذه الاشرطة لها اهميتها الفنية والثقافية، فهي تحتوي على موضوعات فنية قد لا تتوفر لصناعات سينمائية في دول اخرى. كما انها ـ الأشرطة التاريخية الاسلامية ـ تمس التاريخ العربي الذي يحتوي على الكثير من الجوانب الايجابية التي يمكن التركيز عليها، بالاهتمام بالجانب النقدي والتقدمي من التراث. ورغم أن كافة القصص المختارة سينمائيا قد جاءت على النمط الغربي اي بالتركيز على الشخصيات التاريخية وابرازها بالشكل الدرامي المبالغ فيه، فضلا عن استخدام الاسلوب العاطفي الذي يمس الوجدان الشعبي ويؤثر فيه بشكل سطحي فقط وليس عن طريق فهم التاريخ والتعمق فيه.

لقد قدمت السينما العربية العديد من الاشرطة الاسلامية، ولكنها تعتبر مقصرة، ولا زال امامها الطريق طويلا لتنفيذ الكثير من القصص التاريخية التي تسمح لها بكل تاكيد بابراز النواحي التشكيلية والفنية، وبالتالي تصدير هذه الخصوصيات الى الخارج وزرعها في وعي الجمهور العالمي. ونفس القول ينطبق على الشريط النضالي. فالقضية

الفلسطينية لا زالت تحتوي على الكثير من عوامل التجديد التي تمنح الشريط النضالي القدرة على تجاوز الرتابة والنمطية المكرورة التي استهلكها من كثرة الاعادة والتكرار.

الموروث التاريخي والسينما العربية

بالاضافة الى الموضوعات الدينية والنضالية، قدمت السينما الكثير من الاشرطة المعتمدة على التراث العربي، مثل اشرطة المغامرات وقصص الغرام والغناء وغيرها، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال شريط ألف ليلة وليلة وشريط علي بابا والاربعين حرامي وشريط عنترة وعبلة واشرطة مثل قيس وليلى ودنانير وسلامة وغيرها.

كذلك توجد اشرطة كثيرة ذات طابع ريفي أو قروي، انتجتها السينما العربية وكثيرا ما كانت هذه الاشرطة ذات حس شعبي يمكنه ان يكون عاملا مشتركا بين الكثير من البلاد العربية، نذكر على سبيل المثال قصة «أدهم الشرقاوي» في مصر وكذلك «حسن ونعيمة» و «وشيء من الخوف» وايضا «شفيقة ومتولي». كما ان اغلب قصص البادية أو القرية ذات محتوى واحد تقريبا في السينما العربية، وتحتاج موضوعات هذا النوع من السينما الى الكثير والكثير حتى تكون اساسا للشريط العربي المميز. ويكفي القول بان النظرة السطحية التي يعتمدها كتاب القصص والافكار السينمائية في تعاملهم مع القرية ـ المدينة كثنائية جعلت معظم الشخصيات ريفية المحتوى والهدف تكفر بالمدينة كخطاب فكري وترغب فيها كواقع معاش. ولعل أهم ظاهرة يمكن أن تسجل على هذا النوع من الاشرطة هي انها في الغالب تصاغ بصورة «بصرية» تعتمد على الوصف المظهري فقط بما تملكه من وسائل جذب، قادرة على التأثير على المشاهد وبشكل مباشر وخصوصا المشاهد الاجنبي، الذي يرغب في معرفة الكثير من التفاصيل الاجتماعية الغريبة عنه او غير المألوفة بالنسبة اليه، والمهم فعلا في هذه النوعية من الاشرطة هو تركيزها على المضمون واسلوب العلاقات المعمقة في جوهر القصة والشخصيات، وصرف النظر عن الوصف الظاهري والتفاصيل الانتروبولوجية والفلكلورية.

وهكذا يمكن لنا ان نرى مفهوم الالتزام بمعناه القومي العام متمثلا في تلك المجموعة المذكورة من الاشرطة العربية أو النضالية العربية والاسلامية، وهي في الحقيقة لا يكاد يذكر لها قيمة من الناحية الكيفية والكمية، وبالتالي لا تخدم فكرة النضال العربي والاسلامي خدمة اعلامية وثقافية جليلة، فكم من شريط عرض في الخارج من النوعية المذكورة؟

وحتى في حالة العرض، فكم من شريط حق له ان ينال ترحيبا نقديا وجماهيريا؟ نقول ذلك في الوقت الذي تشهد فيه الساحة العالمية المزيد من الاشرطة المنتجة عالميا والتي تسعى لتشويه صورة المواطن العربي في كل مكان.

ان مفهوم الالتزام يبدأ اذن بالمقياس الفردي، فمقدار الالتزام المبدع تجاه مجتمعه

وقضاياه يكون التزامه بقضايا امته. والشريط العربي الملتزم يظل محدودا ومتواضعا في تعرضه لقضايا المجتمع الداخلية، وبالتالي ضعيفاً اذا ما تعرض للقضايا العربية الاسلامية عامة، بسبب قصور الناحية الفكرية لديه، وعدم استيعابه للاحداث ومجرايتها استيعابا كاملا. ولكن رغم ذلك، فهناك نوع من الاشرطة الدعائية الموجهة الى الخارج والداخل، وهي تحتاج لمقدرات فنية كبيرة حتى تفرض نفسها عالميا وهذا النوع لم تستطع السينما العربية بحالتها الراهنة تقديمه.

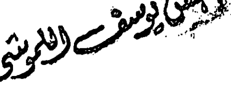
واذا استثنينا مصطفى العقاد في انتاجه لشريطين هما «الرسالة» و«عمر المختار» لا نكاد نجد شريطا عربيا على المستوى التاريخي، يستطيع ان يصمد امام الانتاج العالمي، مع العلم بان انتاج العقاد يدور في نفس النمط الامريكي ويعتبر من الاشرطة المقلدة والمعتمدة كاملا على طواقم اجنبية وبالتالي فالانتاج ليس به اي خصوصية عربية او ملامح الهوية المميزة.

اننا نخلص الى القول بان السينما العربية إمامها طريق طويل لتتمكن من الوصول الى الابعاد الجمالية والفلسفية المرجوة والتي تستطيع عن طريقها الوصول الى خصوصيات الشريط العربي وهي خصوصيات تلتقي فيها الجوانب الثقافية والاجتماعية والسياسية والفنية، وحتى لو تصورنا وجود المبدعين الذين لهم القدرة على تشكيل تلك الخصوصية سينمائيا، فالمشكلة تظل تقنية، ولا يضيف اليها البعد الفكري او الفني الا مقدارا ضئيلا من الجودة. وهكذا يتشابك العالمي مع المحلي في صناعة السينما. ومهما قيمنا تجربة السينما العربية ومن عدة اوجه مختلفة، فهي بعد لم تتمكن من فرض وجودها عالميا، ولذلك لعدة اعتبارات اهمها السوق الضيقة التي تتحكم في حركة الشريط العربي وتخلف ادواته التقنية، وضعف حرية وفنية الافراد الذين يقفون وراءه، وربما لو تحققت هذه النقاط لما وجد مبرر لطرح اشكالية الالتزام وقضية الهوية، اوكان طرحها على الاقل سيكون من جانب آخر مختلف تماما.

في نهاية هذا اللقاء نشكر المحدثين والمناقشين ونشكر أيضا المستمعين والمتفرجين على سعة صدورهم وحسن استماعهم، ونرجو أن نصل بهذا اللقاء الى توصيات تكون فيها منفعة ومصلحة للسينما في الوطن العربي.

المحتوى

مداخلات وشهادات :



الجمع التصويري وفصل الألوان والاخراج الفني والطباعة
شركة انترجراف ــ إحدى مؤسسات الشركة العربية الليبية للاستثمارات الخارجية
INTERGRAF S.p.A. - ROMA - Tel. 91.06.010

سعر النسخة 35 درهماً مغربياً أو ما يعادلها

8.00